I 2778

ACADEMIA
DE ȘTIINȚE
SOCIALE
ȘI POLITICE
A REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Alexandru Balaci;
În dezbatere : Tratatul de istorie a literaturii române :
George Munteanu, Cătălina Velculescu, Mihai Vornicu;
Studii și articole :
Alexandru Melian, Michaela Șchiopu, Stan Velea ;
Literatură și istorie:
Alexandru Niculescu;
Călinesciana:
Al. Hanță, Ion Rotaru;
Arta traducerii :
Marin Bucur, Elena Hârșan, Elena Loghinovski;
Literatura română în școală:
Rodica Florea;
Texte și documente:
Gabriel Știrempel;
Cronica edițiilor;
Critică și bibliografie;
Revista revistelor;
Actualitatea științifică.

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

TOM 29

1

ianuarie—martie

1980

1990

IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE:

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, profesorilor şi studenţilor

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei

Pentru a vă asigura colecţia şi primirea la timp a revistei vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod 71021 (de unde publicaţia noastră poate fi procurată direct sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:

Bd. Republicii, nr. 73, Bucureşti III,
cod 70311

I 2778.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 29
Nr. 1, 1980

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IANI 2022

ALEXANDRU BALACI, Nuovo umanesimo romeno 5

În dezbatere : Tratatul de istorie a literaturii române

CĂTĂLINA VELCULESCU, Cărți populare în secolul al XVII-lea 9
MIHAI VORNICU, Despre „Cuvintele" lui Neculce 23
GEORGE MUNTEANU, Dialectica structurilor în „Afară-i toamnă" 31

Studii și articole

ALEXANDRU MELIAN, Cultul pentru muncă în publicistica lui Eminescu . . 39
STAN VELEA, Pagini din iluminismul polonez: Ignacy Krasicki — romanul polemico-didactic 49
MICHAELA ȘCHIOPU, Literatura americană și poetica neorealismului la Vittorini și Pavese 61

Literatură și istorie

ALEXANDRU NICULESCU, Revoluție, lexic, cultură 71

Călinesciana

AL. HANȚĂ, G. Călinescu despre specificul național al literaturii 83
ION ROTARU, De ce arhitectura? 87

Arta traducerii

ELENA HÂRȘAN, Echivalentul formal în teoria traducerii 93
ELENA LOGHINOVSKI, Eminescu în limba rusă 99
MARIN BUCUR, Exegeza comparativă a traducerii „Cîntării cîntărilor" în românește 109

30156.

Literatura română în școală

RODICA FLOREA, M. Eminescu, „Revedere" 119

Texte și documente

GABRIEL ȘTREMPEL, Două manuscrise necunoscute ale Didahiilor lui Antim Ivireanul 125

Cronica ediției

NICOLAE FLORESCU, „Necunoscuta" Hortensia Papadat-Bengescu și criteriile reeditării operei sale 135

Critică și bibliografie

Alexandru Philippide, *Scrieri,* 3—4 (Simion Bărbulescu); *De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan.* Antologie de proză scurtă românească(Stancu Ilin); **Dinu Flămând,** *Introducere în opera lui George Bacovia* (Liliana Țigănescu); **T. Vârgolici,** *Scriitori și opere* (Marian Vasile); **Ecaterina Goga,** *România* (Domnița Dumitrescu); **Silvian Iosifescu,** *Reîntîlniri cu France și Shaw* (Ileana Verzea); **Norbert Groeben,** *Psihologia literaturii* (Monica Spiridon); Cărți și reviste primite la redacție în anul 1979 (Georgeta Stoia-Mănescu) 141

Revista revistelor 157

Actualitatea științifică 161

VOL. 29
No. 1. 1980

The Review of Literary History and Theory

Contents

ALEXANDRU BALACI, Nuovo umanesimo romeno 5

Debates: The Treatise on the History of Romanian Literature

CĂTĂLINA VELCULESCU, Popular books in the XVII-th century 9
MIHAI VORNICU, About Neculce's "Words" 23
GEORGE MUNTEANU, The Dialectics of structures in "Afară-i toamnă" . . . 31

Studies and articles

ALEXANDRU MELIAN, The cult for work in Eminescu's publications . . . 39
STAN VELEA, Pages from the Polish Enlightenment: Ignacy Krasicki — the polemical-didactic novel 49
MICHAELA ȘCHIOPU, American literature and the poetics of "neo-realism" in Vittorini's and Pavese's works 61

Literature and history

ALEXANDRU NICULESCU, Revolution, lexic, culture 71

On Călinescu's work

AL. HANȚĂ, C. Călinescu on the national specific of literature 83
ION ROTARU, Why architecture? 87

The art of translation

ELENA HÂRȘAN, The formal equivalent in the theory of translation. . . . 93
ELENA LOGHINOVSKI, Eminescu in Russian language 99
MARIN BUCUR, The comparative exegesis of the translation of "The Song of Songs" into Romanian 109

Romanian literature in school

RODICA FLOREA, „Revedere" of M. Eminescu 119

Texts and documents

GABRIEL ȘTREMPEL, Two unknown manuscripts of Antim Ivireanu's „Didahii" 125

Chronique of editions

NICOLAE FLORESCU, The „unknown" Hortensia Papadat-Bengescu, and the criteria for new editions of her work 135

Criticism and bibliography

Alexandru Philippide, *Scrieri*, 3—4, (Simion Bărbulescu); *De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan.* Antologie de proză scurtă românească (Stancu Ilin); **Dinu Flămând,** *Introducere în opera lui George Bacovia* (Liliana Țigănescu); **T. Vârgolici,** *Scriitori și opere* (Marian Vasile); **Ecaterina Goga,** *România* (Domnița Dumitrescu); **Silvian Iosifescu,** *Reîntîlniri cu France și Shaw* (Ileana Verzea); **Norbert Groeben,** *Psihologia literaturii* (Monica Spiridon); Cărți și reviste primite la redacție în anul 1979 (Georgeta Stoia-Mănescu). 141

Literary Journals' Rewiew 157

Scientific Life 161

ALEXANDRU BALACI

NUOVO UMANESIMO ROMENO

Ogni contributo inteso a promuovere nella sua finalità lo sviluppo dei rapporti culturali nel mondo ci è molto gradito, perchè accanto a tutti gli intellettuali, noi abbiamo particolarmente a cuore il problema che rimarrà per sempre fondamentale, per la migliore intesa tra le nazioni e quindi per la vera pace tra i popoli — il problema dei reciproci raporti culturali.

Il tesoro dei valori culturali ed artistici creati dalle genti dei nostri paesi lungo i secoli, sotto l'egida nobile della tradizione spirituale latina, le realizzazioni e i progressi attuali della scienza, della tecnica, della letteratura e dell'arte, rendono possibile e, possiamo affermarlo, doverosa, una migliore conoscenza reciproca.

La cultura per noi Romeni, isola latina in un oceano slavo, è stata sempre un elemento motore dei grandi movimenti sociali e politici, è stata l'arca in cui, durante le catastrofi vissute dall'umanità, sono stati salvati e conservati i valori essenziali del genere umano. Nell'antichità, nel medioevo, nel periodo della storia moderna, gli uomini di cultura hanno colaborato sempre per salvare la dignità umana. La storia autentica è in realtà la summa delle opere di cultura che le generazioni del passato hanno trasmesso alle successive ad attestare l'immortalità della vita spirituale.

Nella nostra moderna concezione la cultura si rivela come una delle forze più dinamiche ed indistruttibili dell'umanità e quelli che sono fedelmente al suo servizio, non formano un'aristocrazia immobile, bensì sono, i germi di un continuo movimento e di una trasformazione perpetua. L'uomo di cultura non si ritiene un'essere superiore, una creatura eccezionale, ma , tutt'al contrario, si considera una goccia cristallina di quell'immenso fiume umano che percorre la carta della storia, provando e riprovando un sentimento di debito enorme nei confronti di quelli, molti, che non godono ancora di quel grande bene da lui posseduto. All'uomo di cultura non viene chiesto di esiliarisi dalla vita sociale, ma di recare, nel servizio dell'intera collettività umana, la sua energia, la sua forza etica, il suo fervore di comprendere, di sapere, di creare e di diffondere.

Non possiamo non essere d'accordo con Giancarlo Vigorelii nell'affermare che mentre tanta letteratura, arte e cultura odierna persiste ad essere evasiva e lesiva dell'uomo e dei suoi valori, tra la dissipazione e il sacrilegio — e se è vero che ogni opera dell'immaginazione è più straziante che lenitiva, e che l'atto dell'invenzione e dell'educazione, oggi più di ieri, non pùo non essere un atto critico, è tuttavia giunto il momento, non di affermare trionfalmente l'uomo, dopo averlo così perdutamente annichillito e nullificato da Kafka e Beckett e sino all'annientamento atomico, ma comunque è l'ora di diventare coscienti che al punto in cui

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 5—7, Bucureşti, 1980.

siamo, è in gioco la salvezza totale dell'uomo e non appena l'altalena delle sue avventure.

Questa salvezza, per raggiungerla e per attuarla non è più perseguibile per campi separati o conseguibile con operazioni velleitarie e arbitrarie, perchè nel mondo futuro avrà esito e durata soltanto quel che è convergenza unitaria e corrispondenza progressiva. L'uomo, oggi è più in là della immagine che ce ne da la letteratura, la politica, la scienza stessa che pure vede e opera più avanti ed il mondo che viene avanti non ci scappera pericolosamente dalle mani, alla condizione unica di essere ancora capaci di una integrale spiritualitá che sfidi arditamente la meccanicità automatizzata della società di oggi in bilico tra un progresso virtuale e una distruzione incombente.

Una concezione della cultura che ne affermi l'essenza sociale e la struttura etica, è incompatibile con le idee di separazione e di opposizione tra le diverse forme e aree dell'attività umana. Chi esercita la „delicata professione di creatore" di uomo di cultura, non si inserisce nella traiettoria di assurde gerarchie di eletti, che urterebbe il sentimento di solidarietà, struttura e sostanza della società, base di tutta la vita e del movimento della creazione umana.

Le tendenze più valide della cultura romena contemporanea sono quelle di un'arte e di una letteratura che sorgono in profondi processi storici con le radici nel lontano passato della nostra patria e della sua spiritualità latina e che traggono linfa dall'indagine approfondita della realtà. Gli scrittori e gli artisti della Romania contemporanea sono gli eredi di una tale, remota, tradizione, integrata da una visione nuova, nelle dimensioni di una moderna concezione filosofica.

La Romania è il solo paese — poteva scrivere l'illustre storico dell'arte Giulio Carlo Argan — in cui l'arte popolare (milenaria testimonianza dell'impatto della spiritualità latina, possiamo noi aggiungere), si possa studiare come un contesto culturale perfettamento unitario ed autonomo. Costituisce un patrimonio pressoché intatto, con un mordente attuale così forte da influenzare positivamente l'opera dei migliori artisti contemporanei — Constantin Brâncuși, per non citare che il maggiore, della tradizione popolare del suo paese ha fatto una delle fonti storiche dell'arte contemporanea mondiale.

In nessun'altro paese come in Romania dove l'arte popolare rivela tutta la sua coerenza culturale e non è la negletta controparte di un'arte colta, si vede quale sia la sua funzione sociale — l'uniformitá delle immagini e dei segni, ostentata in tute le cose che servono a vivere, è un'intesa statuita tra i membri della comunità sul significato e il valore degli atti e dei fatti dell'esistenza. Come il Male—scriveva sempre Argan — ha potuto leggere nelle facciate delle cattedrale gotiche tutta la scienza enciclopedica del medioeva occidentale, così nelle case rurali romene si può leggere tutta la sapienza del popolo (e la sua diretta ereditá latina, possiamo di novovo affermare noi).

La conoscenza approfondita delle leggi della realtá e del senso cardinale del suo sviluppo, ha come esito la scoperta del *nouvo* nella vita e l'individuazione della prospettiva di sviluppo in ogni fenomeno. La cultura contemporanea romena ritiene quale legge fondamentale dell'umanesimo delle sue dimensioni e carateristiche, l'assimilazione in modo

creativo di tutto quello che si trovi, di più prezioso, nella spiritualità di tutto il mondo.

La cultura contemporanea romena è caratterizzata da una continua efervescenza, innestando sul tronco della sua millenaria tradizione, i fiori nuovi delle più moderne esperienze. Parte integrante della cultura universale, la cultura della Romania contemporanea considera come proprio patrimonio, i capolavori del'umanità de ecco per quali ragioni in Romania sono publicati ogni anno, più di mille titoli appartenenti alla letteratura universale, ecco per quali ragioni, da ormai più di venti anni, *L'Index Translationum dell' UNESCO*, afferma la presenza del nostro paese fra i più grandi traduttori del mondo. A noi ci è molto gradito di ricevere i messaggeri del mondo della cultura e di poter inviare i nostri attraverso tutti i paesi.

Queste sono le nostre finestre aperte che ricevono e trasmettono luce, la luce splendente del nuovo umanesimo, luce intellettuale da ogni parte dove si trova una tale sorgente spirituale. Ora, quando si parla tanto di questa società di consumi, tra tante ragioni di pessimismo di cui è larga questa società, la "morte dell'arte" e della forza spirituale è l'ultima. Noi non ci crediamo, noi non siamo pessimisti, per noi l'arte è una realtà storica e i suoi cultori vivono al massimo d'intensità. L'attrito drammatico dell'arte contemporanea si articola su risonanze polivalenti. Troviamo presenti le metafore di una cultura intera, l'immacolata ragione di libertà e di giustizia — che fu una forte eredità latina — che si fa, sempre di più, strada nelle coscienza, la transparenza degli antichi simboli della storia del popolo romeno, della sua tradizione e nel contempo l'annuncio della sua inconfondibile verità che transcende la persona dell'artista per sintetizzare una condizione umana ed una perenne emblematica. Per i rappresentanti della cultura contemporanea, l'arte non è un'entità metafisica e metastorica, è un modo di pensare e di operare. Tutti i loro scritti sono una dimostrazione molto chiara di quel postulato che afferma la cultura quando sia intesa comme espressione della capacità creativa del popolo e rappresenta anche una valorizzazione della luminosa tradizione e delle sua disponibilità ad apprezzare la letteratura e l'arte, a ricevere il bello e a vivere ad un alto livello spirituale. Integrando le tradizioni spirituali di tutto il mondo e le innovazioni romene contemporanee con i valori della nuova universale, gli intellettuali romeni riflettono nella loro opera, l'evoluzione della coscienza umana verso ideali sempre più alti, che corrispondano alle esigenze spirituali sempre più complesse del nostro tempo. In Romania la creazione e la diffusione della cultura sono segnate da un profondo senso di responsabilità rispetto ai grandi problemi della vita umana, dalla ricettività, dall'apertura, dal contatto diretto, con le creazioni letterarie ed artistiche di tutto il mondo. In una parola, la cultura è una presenza positiva, un bene spirituale quotidiano necessario ed accessibile.

E vogliamo conchiudere queste nostre poche parole che hanno cercato di sintetizzare gli orientamenti della cultura contemporanea romena con la speranza che il mondo riesca a liberarsi dai suoi guai odierni e che impari un giorno ad affidare la direzione degli affari publici ad uomini di saggezza e di coraggio, fautori di quel tipo di felicità che dovrebbe essere caractteristica dell'uomo. Questo è il compito e la giustificazione dell'esistenza e della creazione dei rappresentanti moderni della cultura.

Questo è il perno del nuovo umanesimo culturale romeno.

CĂTĂLINA VELCULESCU

CĂRȚI POPULARE ÎN SECOLUL AL XVII-LEA

—Fragment—

În secolul al XVII-lea, un număr însemnat de cărți populare cunoscute anterior prin intermediul unei limbi străine (slavona sau greaca, echivalente funcțional cu latina sau greaca utilizate în Occident), sînt transpuse în limba română.

Copierea unui manuscris cu texte redactate într-una din limbile de circulație reprezintă o primă încercare de selectare. Cînd dintr-o diversitate de astfel de manuscrise cunoscute, un știutor de carte traduce anumite texte, opțiunea este cel mai adesea neîntîmplătoare. Dar dacă alegerea a izbutit ori nu să depășească sfera preferințelor personale și să exprime opinia unui grup definit social și cultural, se poate hotărî doar luîndu-se în considerație un al treilea moment, decisiv pentru soarta operei : cel al răspîndirii, pe calea tiparului sau a circulației manuscrise în hotarele culturii în care abia a intrat.

Traducerea implică o acțiune de selectare, pentru că sînt preluate numai anumite cărți. Există o diferență bine conturată între ceea ce a circulat la slavi sau la greci cu regim de carte populară și ce a fost tradus, apoi, într-o etapă ulterioară, remaniat la noi.

La slavi a circulat — de exemplu — o anumită variantă a relatărilor despre războiul troian, o parafrazare a textului din *Cronografe*, prin adăugirea altor motive de circulație medievală largă, astfel încît fantasticul devine nota predominantă și se pierde orice legătură cu relatarea istorică propriu-zisă. Pe teritoriul țării noastre au fost găsite copii în slavonă ; după ele nu s-a făcut însă nici o traducere românească. Deși *Povestea despre Alexandru cel din vechime* avea acele trăsături comune cu literatura orală și scrisă ce ar fi putut-o recomanda cititorilor români din secolele XVI—XVII (cînd se fac traducerile din slavonă), nu intră totuși în circulație, probabil tocmai din cauza caracterului ei eteroclit.

O altă carte — de această dată bine cunoscută și la slavi și la greci — este *Stephanites și Ichnelates*, reflex prin intermediar arab (sub titlul *Kalila* și *Dimna*) al *Panciatantrei*, un exemplu tipic de „Fürstenspiegel" ajuns la o largă răspîndire populară. (Traducerea din arabă în greaca bizantină s-a făcut în secolul XI, la curtea împăraților din Constantinopol). Ca și alte cărți scrise în India sau Asia Mică, aceasta înglobase scheme de construcție și motive bine cunoscute. De aici derivă posibilitatea pătrunderii ulterioare în medii sociale atît de diferite. Răspîndite de timpuriu la sîrbi și ruși, apoi traduse din bizantină și neogreacă chiar pe teritoriul țării noastre, povestirile „cu ramă" din *Stephanites și Ichnelates* au circulat

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 9—21, București, 1980

în manuscrise ce mai cuprindeau și *Esopia*, *Sindipa* și *Fiziologul*, cu care au similitudini de formă sau de conținut. Nu cunoaștem însă nici o încercare de traducere în română. *Cele 12 vise ale lui Mamer*, pe care Gaster le considera singurul reflex la noi al *Panciatantrei*, derivă de fapt dintr-o povestire indiană care a stat și la baza unui fragment introdus abia în *Kalila și Dimna. Cele 12 vise...*, culegere de prevestiri similară cu altele foarte gustate pe atunci, a ajuns la noi prin intermediu slav, fără a avea vreo legătură cu *Stephanites și Ichnelates*. Iată deci că o carte apropiată *Esopiei* sau *Fiziologului*, prin prezența unor personaje-animale, și *Sindipei* sau *Halimalei*, prin modalitatea povestirilor cu ramă, cunoscută la noi în slavonă și greacă, nu a reușit să treacă pragul traducerii.

Mai există o altă categorie de cărți populare, scrise în limba slavonă sau greacă pe teritoriul țării noastre și despre personaje din istoria noastră, dar care în românește nu se răspîndesc cu regim de carte populară. În istoriile și bibliografiile literaturii ruse vechi, *Povestirile despre Vlad Țepeș*, alcătuite pe baza unui material și pe teren românesc sînt considerate unul din textele cu cea mai largă circulație. Dar în limba română nu au fost traduse. Cele cîteva fapte neobișnuite atribuite de cronicile românești acestui domnitor sînt reflexe ale unor tradiții locale, nu ale scrierii slavonești.

Poemul despre Mihai Viteazul, compus de vistierul Stavrinos, a cunoscut printre greci, în copii manuscrise sau în ediții repetate, un succes ce îndreptățește denumirea de carte populară pe care i-o dau unii istorici literari. S-au făcut încă din secolul al XVII-lea și traduceri în română, dar din ele s-a păstrat numai un insignifiant fragment, preluat de *Letopisețul cantacuzinesc*. Lipsa de interes a „publicului" românesc pentru aceste două cărți se asociază cu prezența unor creații populare despre Vlad Țepeș și Mihai Viteazul, cunoscute prin atestare directă, sau doar prin urmele lăsate în scrieri mai vechi. Pe teritoriul românesc, cele două texte nu au izbutit să intre într-un circuit „popular" pentru că nici nu corespundeau tradiției istoriografice locale și nici nu reușiseră să se îndepărteze suficient de faptele istorice concrete spre a se încadra unor categorii general umane.

Traducătorii în limba română au apelat în secolul XVI și începutul secolului XVII îndeosebi la intermediare sud-slave; la sfîrșitul secolului XVII, sursele grecești dobîndesc o netă prioritate și își fac apariția, prin mijlocirea limbilor slave, cărți răspîndite mai ales în latina medievală.

În vremea pătrunderii pe teritoriul românesc, *Alexandria* circula în diferite variante, pentru că fiecare popor care și-o însușise, o adaptase propriei sale firi. Inițial citită la noi în redacții slavone, se pare a fi fost tradusă către sfîrșitul secolului XVI. S-a pornit de la un original în slavonă sîrbă, dar nu se poate stabili cu siguranță căreia din numeroasele forme ale *Alexandriei* sîrbești îi aparține acesta. Primul manuscris păstrat datează din 1620 *(Codex Neagoeanus)* și reprezintă doar copia unei traduceri românești anterioare. Datorită fondului ei primar puternic legat de folclor, *Alexandria* (în variante integrale sau prescurtate) s-a răspîndit în toate provinciile românești și a devenit atît de cunoscută încît nu s-a mai apelat la traduceri ulterioare din greacă (așa cum s-a întîmplat cu alte cărți populare). S-au păstrat copii manuscrise din toate cele trei principate, unele provenind din colțurile cele mai îndepărtate : Maramureș,

Bihor, Bucovina, Hațeg. După afirmațiile lui Del Chiaro, *Alexandria* ar fi fost tipărită în 1713, dar pînă la noi au ajuns numai exemplare din două variante ale unei ediții din 1794, scoasă în tipografia lui Petru Bart din Sibiu, cu cheltuiala lui Simeon Pantea din Selcioa de Sus. Alte ediții au apărut la Movilău, București, Iași, Craiova ș.a. Interesul și

Fig. 1. B.A.R., ms. rom. 3521 (sec. XVIII, a doua jumătate), f. 45²: *Alexandria* („... și-l ajunsără doi boeri ai lui pre nume Candarcus și Răzvan și-l lovir[ă] amîndoi cu sulițele și căzu Darie dupre cal jos")

creditul ce i se acordau au trezit reacția critică a cronicarilor Miron Costin și Constantin Cantacuzino. „Luminătorii" ardeleni o priveau de asemenea cu neîncredere, preferîndu-i literatura moral-educativă contemporană cu ei; dar din înșeși cuvintele lor pline de indignare înțelegem cît de mult era citită cartea populară. M. Kogălniceanu și Ion Heliade Rădulescu menționează *Alexandria* ca pe o lectură de căpătîi a cititorilor români. Cel din urmă dă amănunte despre felul cum un singur om citea o carte unui auditor numeros și foarte atent.

În afara dovezilor concrete — manuscrise, ediții sau mărturii precum și cele citate mai sus — despre marea răspîndire a *Alexandriei* vorbește și puternica legătură cu folclorul românesc, sesizată încă de timpuriu. Anumite episoade apar încorporate sau amplificate în diverse specii ale

literaturii orale (basme, colinde, oraţii). Unii istorici literari au considerat că influenţa *Alexandriei* asupra folclorului românesc a fost atît de mare încît a impus prezenţa acestor episoade. Alţii, cu o înţelegere mai complexă a realităţii, au explicat această puternică pătrundere a cărţii populare în literatura orală prin prezenţa în paginile ei a unor motive cu circulaţie universală, preluate din folclorul grecesc sau al altor popoare. S-a atras de asemenea atenţia asupra unei posibile influenţe a folclorului nostru asupra cărţii, evidentă în toate sau numai în unele variante româneşti. Această influenţă se manifestă atît prin introducerea unor scurte fragmente, cît mai ales prin întreaga atmosferă creată de modalităţi de exprimare similare cu cele din literatura orală.

Dealtfel, copiştii au adăugat şi ştiri directe despre români, cum ar fi credinţa că Ţările Române au ieşit de sub apă cînd Pompei, „vărul" lui Alexandru cel Mare «au tăiat la Vizantia Boazul». Afirmaţia originii romane a locuitorilor din toate cele trei principate, precum şi cele cîteva menţiuni despre daci sau despre descălecarea Moldovei de Dragoş, s-ar datora posibilităţii copiştilor de a percepe încă în povestea lui Alexandru un mit al întemeietorului.

Într-una din multele variante ale *Letopiseţului cantacuzinesc*, pentru a întări blestemul aruncat de Stavrinos asupra celor ce au pus la cale uciderea lui Mihai Viteazul, copistul a adăugat — făcînd aluzie la un cunoscut episod din *Alexandria* — că acest neam de oameni s-ar trage din limbile păgîne închise de împăratul Macedoniei între munţi. Iată, deci, încă o dovadă că întîmplările fantastice ale acestei cărţi erau considerate de cărturarii mărunţi, adevăruri istorice.

Influenţa *Alexandriei* asupra artelor plastice nu poate fi pusă sub semnul întrebării. Au fost găsite picturi sau xilogravuri cu scene din roman. În bisericiile din Oltenia, ridicate de boierii din partea locului sau de obşti ţărăneşti, sînt frecvente, începînd din secolul XVIII, ecourile directe sau numai aluziile la prea bine cunoscuta carte populară. Un repertoriu al acestor scene, care reprezentau o inovaţie faţă de zugrăveala tradiţională, ar aduce informaţii noi asupra modului în care se concretiza în imagini lumea *Alexandriei*. Manuscrisele cu ilustraţii executate în secolul XVIII dovedesc cît de viu şi palpabil era pentru cititori acest pămînt plin de fantasmele basmelor.

Urmărind îndelungata existenţă a *Alexandriei* în cultura română, descifrăm multitudinea semnificaţiilor ce i s-au atribuit. În prima copie păstrată, aceea terminată de popa Ion Românul din satul Sîmpetru, în anul 1620, povestirea vieţii eroului este asimilată ca funcţie *Florii darurilor*, deci unei cărţi de înţelepciune. Tot în aceeaşi vreme slujea însă şi ca îndreptar războinicilor. Desigur, figura de luptător neînvins a împăratului macedonean şi victoriile sale decisive împotriva „turcilor" lui Darie au determinat acest interes deosebit. Dealtfel, la începutul secolului XIX, cînd în Bulgaria lua amploare mişcarea de renaştere naţională (ai cărei reprezentanţi acţionează — pentru a se sustrage prigoanei turceşti — şi în Ţara Românească), *Alexandria* va fi tradusă de trei ori din româneşte în bulgăreşte. Cartea interesa pe atunci nu atît pentru ilustrarea principiului „sic transit gloria mundi" (trecut pe un plan secund, nu eliminat, după cum o dovedeşte prezenţa în pictura murală a scenelor inspirate de pilda din *Floarea darurilor*, avînd ca personaje pe Alexandru

Macedon și Sfîntul Sisoe) cît mai ales pentru atît de strălucitele victorii „antiturcești".

Spre deosebire de sîrbi (care au simțit nevoia remanierii în sensul apropierii de izvorul cult) sau de ruși (la care s-a răspîndit inițial varianta din cronografe, privită mai ales ca relatare istorică, și numai apoi și în mai mică măsură *Alexandria* sîrbească — al cărei caracter imaginativ îl depășea pe cel istoric), la români unica variantă asimilată a fost *Alexandria* sîrbească, în forma ei impregnată de fantastic și de semnificațiile active ale vieții desfășurate sub semnul conștiinței unei morți premature, prezisă și simțită ca inevitabilă. În varianta sîrbă (pornită de la o prelucrare occidentală după *Pseudocallisthene*) care a ajuns și s-a încetățenit la noi, eroul se subordonează în permanență voinței divine, formulare în mit a conștiinței unor legi cu neputință de înfrînt. Această subordonare, departe de a însemna însă pasivitate, înseamnă un necontenit argument pentru acțiune și cunoaștere, ducînd la depășirea limitelor lumii geografice îndeobște bătătorite și cercetînd, sub forma simbolurilor de circulație populară, zonele obscure și inaccesibile.

Pentru cititorul obișnuit, *Alexandria* a rămas multă vreme — pînă și în secolul XIX — o carte cu întîmplări adevărate. Chiar partea în care sînt descrise expedițiile în ținuturi cu viețuitoare fantastice trecea drept reală și copiștii care-și ilustrau manuscrisele la sfîrșitul secolului XVIII se opresc îndeosebi asupra întîlnirilor neverosimile. Cititorii români auziseră despre o astfel de lume din paginile *Fiziologului* sau ale *Florii darurilor* și — într-o formulare foarte apropiată — din povestea despre *Viața sfîntului Macarie Râmleanu*, răspîndită în manuscrise slavone și românești, trecută pe lista de cărți interzise (tradusă de grămăticul Staico din Tîrgoviște la sfîrșitul secolului XVII), precum și din unele istorisiri ale mitropolitului Dosoftei în *Viețile sfinților*.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, apar comparațiile prin alăturare de texte, între *Alexandria* și *Cronografe*. Adevărul istoric li se pare acelor oameni atît de evident, încît își permit să polemizeze cu afirmațiile (anterioare cu aproape un secol) ale lui Miron Costin ori Constantin Cantacuzino: „Aice am scris pentru împărăție lui Alexandru Machidon, din *Hronograf* scris pe scurt și pré puțin, însă numai ca să știi cum iaste că-i adevărat pisaniia sa și adevărat au făcut multe vitejii în toată lume, *iar nu cum fac unii că sînt basne* (*subl. n.*), ci adevărat acela chiar zice și face minciuna lui bună și pisaniile împăraților și ale sfinților mincinoase, de vremi ce-l învață diavolul, tată-său".

Dar chiar privită astfel — ca istorie — *Alexandria* nu se confundă inițial cu modalitatea de expresie a acesteia. Dacă față de *Cronografe* se poate face o apropiere (dar nu o identificare), distanțarea de istoriografia locală este netă pînă către sfîrșitul secolului XVII și persistă și apoi, cu toată apariția unei relative apropieri. De pe la mijlocul secolului al XVII-lea, încep să intre în cronici (la început prin intermediul copiștilor cu o cultură modestă, aspru osîndiți de învățații vremii) „legendele" și „anecdotele". Tot atunci, cărțile populare cunosc însă o maximă expansiune. În receptarea lor din această perioadă, la fel ca și în cronicile contemporane, legenda este considerată adevăr istoric și se manifestă o vădită înclinare spre amănuntul pitoresc. Dar în timp ce istoriografia locală,

încorporînd imaginarul, nu depășește limitele realului, cărțile populare își îngăduie frecvent alunecări în fantastic.

Floarea darurilor a devenit carte populară în traducere românească, în timp ce în alte limbi răspîndirea ei nu a depășit lumea cărturarilor. S-au dus multe discuții în jurul unei transpuneri din italiană în românește, în secolul XVI (după unii, chiar în secolul XV). Urme ale acestei prime forme românești ar fi descifrabile în unele manuscrise bilingve slavo-române, de la sfîrșitul secolului XVI. O altă variantă, cunoscută din *Codex Neagoeanus*, a avut un izvor cu text incomplet, scris în slavona sîrbă. Către sfîrșitul secolului XVII, cînd se citea mai frecvent în limba greacă, se face la noi o traducere după ediția de la Veneția (1649), ediție ce conține un text mai complet decît cel știut din tradiția slavonă. Noua traducere (din greacă în română) a stat la baza ediției din 1700. *Floarea darurilor* este prima carte populară tipărită de români; textul imprimat va fi multiplicat prin copii manuscrise, ajungînd curînd să înlăture vechile traduceri din slavonă. Integral sau în fragmente ce intrau în culegeri de maxime, cunoaște o mare răspîndire în secolul XVIII.

Influența asupra scrierilor originale se poate stabili mai greu, pentru că, fiind o operă de compilație, *Floarea darurilor* are numeroase locuri comune cu alte cărți cunoscute cititorilor români.

Datorită caracterului ei abstract, a influențat mai puțin artele plastice. S-ar putea totuși ca prezența unor filozofi antici în picturile bisericești să se datoreze — pe lîngă alte surse — și acestei scrieri. Evident legată de cunoașterea pasajului despre disperare este zugrăvirea înțelepților din cortegiul funerar al lui Alexandru cel Mare, în cîteva biserici din Țara Românească, pictate către sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX.

Traducerile în limba română ale *Fiziologului* au fost reluate la date și de persoane diferite, după diferite izvoare din slavonă sau greacă. Primul manuscris păstrat datează din 1695, copie a lui Costea Dascălul din Șcheii Brașovului. Primele editări se fac abia în secolul XX, cu scopuri științifice.

Pentru cititorii veacurilor trecute, elementul literar prezent în *Floarea darurilor* sub forma micilor istorisiri cu tîlc, iar în *Fiziolog* sub cea a descrierii de animale cu înfățișări și obiceiuri deseori fantastice, servea ca modalitate de ilustrare a unor norme de comportare, decurgînd dintr-o precisă ierarhie morală. Unele fragmente din cele două scrieri au rămas închise în lumea cărturarilor, dar altele au intrat într-un circuit mai larg, oferind adevărate puncte de referință. Astfel, motivul „amărîtă turturică" a devenit sinonimul noțiunii de fidelitate, atît în folclor, cît și în literatura cultă, de la *Învățăturile lui Neagoe Basarab* (dovadă a circulației *Fiziologului* în slavonă la noi) pînă la Iancu Văcărescu și Gheorghe Asachi.

Interesul cu care erau primite aceste cărți (în ele se pot recunoaște nu o dată vechi motive folclorice) transpare și din îndemnul notat de un copist pe un miscelaneu de la sfîrșitul secolului XVIII (alături de *Fiziolog* sînt transcrise acolo și *Esopia*, *Trepetnicul*, *Voinicul și moartea*, *Legenda Dumineci* etc.): „Iubiți ai mei frați, într-a cui mînă va intra această carte să o iubească și *să o cetească între oameni (subl. n.)* și cine te va pohti ca să i-o dai să o izvodească, cu toată inima, frate, să i-o dai,

ca să o scrie cu toată inima..." Lectura colectivă este un prim pas spre repovestirea orală.

Un alt domeniu de cercetare este cel al reflectării *Fiziologului* în artele plastice. Unele reprezentări de animale ce revin frecvent (pelicanul, pajura, porumbița, cerbul, acvila bicefală etc.) au semnificațiile simbolice atribuite de *Fiziolog*. Dar, similar cu alte motive din cărțile populare, acestea puteau veni pe căi de împrumut specifice artelor plastice, fără a fi implicată o cunoaștere directă a textului literar.

Varlaam și Ioasaf este cartea populară din care s-au păstrat cele mai multe manuscrise slavone (copiate sau citite pe teritoriul țării noastre).

O dovadă a circulației și influenței timpurii a romanului o avem în scenele din complexul pictural de la Mînăstirea Neamțu. Modelul a fost căutat în miniaturile de pe manuscrisele slavone, dar — cu mai multe șanse de a aproxima adevărul — și în pictura murală (neconservată pînă la noi)

Fig. 2. B.A.R., ms. rom. 1398 (cca 1790), f. 2: *Varlaam* și *Ioasaf*

a unui complex de construcții laice autohtone, pictură executată probabil în vremea domniei lui Ștefan cel Mare. În biserica Mînăstirii Argeș, ridicată și împodobită după voința și gustul lui Neagoe Basarab, se află o icoană din secolul XVI cu chipurile lui Varlaam și Ioasaf (împreună cu *Alexie, omul lui Dumnezeu*, personaj al unei alte cărți populare). Pe lîngă influența asupra *Învățăturilor*, este și aceasta o mărturie a cunoașterii romanului la curtea lui Neagoe Basarab.

Reflexul cărţii populare în artele plastice (miniaturi, picturi pe lemn, pictură murală) a devenit încă mai puternic după traducerea în limba română. S-a remarcat că parabola inorogului este fragmentul din roman cel mai adesea reluat. Prezenţa lui *Varlaam şi Ioasaf* între chipurile zugrăvite la mînăstirea Hurezi, Govora, Mamul, Crasna etc., pictate la sfîrşitul secolului al XVII-lea sau în secolul al XVIII-lea, sînt un ecou incontestabil al răspîndirii cu adevărat remarcabile a traducerii româneşti.

Spre deosebire de celelalte cărţi populare, pentru *Varlaam şi Ioasaf* cunoaştem bine traducătorul în română: logofătul Udrişte Năsturel, învăţatul care i-a insuflat lui Matei Basarab dorinţa de a se apropia prin acţiuni culturale de voevodul pe care şi-l reclama drept înaintaş — Neagoe Basarab. Izvorul traducerii a dat naştere la numeroase discuţii. S-ar părea că originalul a fost un text sud-slav, îndreptat ici şi colo după ediţia de la Kutein din 1637, executată din iniţiativa lui Petru Movilă. Folosirea unui text latin — pentru unele pasaje — a fost de asemenea pusă în discuţie.

Pe manuscrisele cu *Varlaam şi Ioasaf*, bine conservate, se pot urmări prescurtările şi contaminările caracteristice transmiterii textelor cu o mare circulaţie. Copiile executate în ambianţa unei familii boiereşti, de Fota grămăticul, au fost preluate de centrele culturale din jurul mînăstirilor Hurezi, Cernica, Bistriţa, a episcopiilor de la Rîmnicu Vîlcea şi Curtea de Argeş; în Moldova, în jurul mînăstirii Neamţu; de asemenea în Transilvania.

Circulaţia independentă a pildelor din *Varlaam şi Ioasaf* şi răspîndirea în folclor a *Cîntecului pustiei*, prezent doar în variantele est-slave şi româneşti ale romanului, sînt o dovadă a cunoaşterii lui în cercuri mai largi decît copiile păstrate. Fenomenul prezentat de *Cîntecul pustiei* a atras atenţia multor cercetători. S-a remarcat absenţa lui din unele manuscrise şi reapariţia în altele, dar nu în forma păstrată de tradiţia scrisă, ci în una din variantele sale orale, mai izbutite ca realizare artistică. Pierzîndu-şi legătura cu textul romanului, a fost preluat în cîntecele de înstrăinare sau chiar de colinde şi cules în ţinuturile româneşti cele mai îndepărtate (de exemplu într-un sat de la încrucişarea judeţelor Orhei, Bălţi şi Lăpuşna). Acest cîntec apare pentru prima dată tocmai în ediţia de la Kutein şi se pare că el reflectă un motiv de circulaţie în această parte de lume, lucru ce ar explica marea răspîndire, ce o depăşeşte cu mult pe a romanului.

În afară de traducerea lui Udrişte Năsturel, au mai existat altele două, amîndouă după texte italiene, dar făcute la date diferite: cea a lui Vlad Boţulescu din Mălăieşti, la 1764, şi cea a lui Samuil Micu, la 1800, traduceri care însă nu s-au difuzat.

Cunoscută cu certitudine şi în manuscrise slavone, *Esopia* s-a tradus abia la sfîrşitul secolului al XVII-lea, după izvoare greceşti. Prima copie păstrată este cea executată de Costea Dascălul din Şcheii Braşovului, în 1703. Se pare că ulterior au făcut alte traduceri Nicolae Duma din Braşov şi Ştefan Raireţ de la Putna. Manuscrisul cu o retroversiune datorată lui Samuil Micu s-a pierdut. În Moldova şi Ţara Românească au circulat şi numeroase copii de mînă, precum şi ediţii greceşti care slujeau ca material didactic.

La începutul celei de-a doua jumătăţi a secolului al XVIII-lea, Vartolomei Măzăreanu se adresează totuşi unui original rusesc, îndemnat poate de diferenţele care existau între acesta şi binecunoscutele, la noi,

variante grecești. Probabil că sub același imbold, Petru Bart, în prima ediție a *Esopiei* — Sibiu, 1795 — , utilizează o altă transpunere din ruseşte (cu o narațiune mai dezvoltată a fabulelor).

Răspîndită în numeroase copii manuscrise (unele chiar reproducînd tipăriturile !) în toate cele trei provincii românești, cartea despre Esop a fost primită ca o expresie a înțelepciunii populare, izvorîtă din viață : „Că învățătura lui și înțelepciunea n-au fost de la dascal învățat... Și atîta agiunsesă, de întrecusă pre toți dascălii ce era pe acile vremi și pre toți filosofii cu înțălepciuné lui, că cuvintele lui ce grăé nu era din născari scripturi vechi mai denainte luate, ce cu mintea *lui* și cu *basnele* lui toată firea omului o scoté și o trăgé... Pildele lui... pre mulți întorcé spre folos și ce-l asculta mulți scăpa de mari nevoi și de cumpene de moarte".

În folclorul românesc apar povestiri despre animale, avînd subiecte comune cu cele din *Esopia*. Dar unele din aceste povestiri cu circulație orală nu se găsesc în textul românesc al cărții, ci doar în redacțiile din alte limbi. Deci subiecte cunoscute în diverse medii folclorice au fost înglobate numai de anumite traduceri ale *Esopiei*.

Influența *Vieții* și *Fabulelor* lui Esop asupra artelor plastice este mai mică decît a altor cărți populare. Ilustrațiile de manuscrise apar cu totul întîmplător. În afara scenei cu *Bătrînul și Moartea*, zugrăvită în exteriorul unor biserici din nordul Olteniei, bibliografia românească nu mai amintește nici o astfel de pictură murală, deși vor fi existat în număr mai mare.

Primele manuscrise păstrate cu text din *Archirie și Anadan* (traducere din slavonă) datează din primii ani ai secolului al XVIII-lea și provin din Transilvania. Au fost găsite copii din Bihor, Maramureș, Hațeg, Bucovina. Se pare că față de *Archirie și Anadan* și față de *Esopia* (într-o mai mică măsură), copiștii și-au îngăduit atitudinea cea mai „creatoare". Asemănările dintre cele două „romane" (care au o parte comună și cu povestea înțeleptului Heykar din *Halima*) au fost puse fie în seama unei influențe exercitate pe cale livrescă, fie în seama încorporării unui fond folcloric comun în scrieri diferite. Legătura cu folclorul este atît de puternică, încît teza influenței unilaterale a cărții populare asupra literaturii orale apare evident ca simplistă. Pe acest text se poate descifra — la o analiză atentă — procesul contestat al circulației orale a literaturii populare scrise (chiar al traducerii după variante orale) și (mai mult decît formarea pe baza unui nucleu primar popular) încorporarea în textele scrise a unei serii de proverbe sau motive din folclorul diferitelor țări în care s-a făcut traducerea.

Archirie și Anadan îndeamnă nu spre o viață de acțiune, de rezolvare directă a conflictelor, ci spre așteptarea plină de tact a momentului oportun, pentru ca abilitatea înțeleptului „de curte" (sintetizat în spațiul apropiat nouă mai ales în figura „dragomanului") să-și afirme, fără putință de tăgadă, superioritatea asupra puterii despotice ajunsă — din timoare — agresivă. Poate de aceea cartea s-a răspîndit în Transilvania și Bucovina și a devenit specifică pentru secolul al XVIII-lea românesc.

Prima ediție apare tîrziu, la mijlocul secolului XIX, datorită lui Anton Pann care, asemeni copiștilor de manuscrise, intervine și el în textul pe care l-a avut la îndemînă. Reluată mai apoi în retipăriri destinate

mediilor populare, cartea ce a reţinut atenţia lui Negruzzi şi — mai tîrziu — a lui Sadoveanu, îşi continuă circulaţia pînă în secolul al XX-lea.

Istoria Troiei ajunsese la cunoştinţa cititorilor români încă de timpuriu (o primă mărturie ar fi cea a cronicarului francez Robert de Clari, de la începutul secolului XIII). În manuscrise slavone ce au circulat pe teritoriul românesc, note despre războiul troian apar încă de la începutul secolului XV, iar în secolul XVI, cronicarii Macarie şi Azarie îl introduc ca termen de comparaţie — folosind episoade din Manasses — în letopiseţele lor.

Dar marea răspîndire a cunoştinţelor despre acest episod istoric, devenit o obsesie literară, se datorează *Cronografelor*, din care vom aminti în continuare doar pe cele traduse în limba română, cuprinzînd şi *Istoria Troei*. Primul *Cronograf* tradus în limba română, la 1620, de Mihail Moxa, pe atunci călugăr la mînăstirea Bistriţa din Oltenia, reproduce cu prescurtări textul variantei mediobulgare a lui Manasses şi s-a păstrat în numai trei manuscrise.

Un alt cronograf, mai puţin cunoscut, este cel tradus la mijlocul secolului al XVIII-lea de logofătul Staicu din Tîrgovişte, după un izvor rusesc, care folosise pe lîngă surse sud-slave şi scrieri occidentale, prin intermediul cronicii polone a lui Marcin Bielski. Traducerea lui Staicu nu a dobîndit statut de carte populară, dar din acest tip de cronografe se pare că s-au făcut adăugiri la *Istoria despre căderea Constantinopolului*, care circula independent, într-o variantă desprinsă din scrierile greceşti.

Istoria Troiei se mai găseşte şi în cronograful tradus în româneşte după Dorothei din Monembazia (a cărui carte, alcătuită în Iaşi, la curtea lui Petru Şchiopul, s-a tipărit la Veneţia, în 1631). Traducerea din greceşte în româneşte a fost făcută în a doua jumătate a secolului al XVII-lea de Grigore Dascălul Buză din Ţara Românească şi nu a avut o răspîndire deosebită.

Cea mai largă răspîndire a avut-o însă traducerea în româneşte, după cronograful lui Matei Cigala, tipărit la Veneţia în 1637, traducere făcută în Moldova, de Pătraşcu Danovici, „logofăt al treilea şi gramatic de scrisoare grecească". Cele peste douăzeci de manuscrise de tip Danovici (în care textul lui Cigala a fost completat uneori cu informaţii luate din Dorothei al Monembaziei) dovedesc o circulaţie intensă, în pofida volumului neobişnuit de mare şi incomod. La aceasta trebuie adăugate numeroasele manuscrise ce conţin *Istoria Troiei* preluată ca fragment independent din cronografele Danovici.

Informaţii despre războiul troian se găsesc şi în *Istoriile* lui Herodot (a căror traducere românească s-a păstrat doar în manuscrisul de la Coşula, copiat în a doua jumătate a secolului al XVII-lea) precum şi în fragmentul intercalat în textul unei *Alexandrii* sau într-un paragraf din *Istoriile bisericeşti şi politiceşti* scrise la 1850 de călugărul Andronic de la Mînăstirea Neamţ.

Mai cunoscută de cît se credea pînă de curînd a fost *Historia Destructionis Troiae* de Guido delle Colonne. Traducerea în limba română s-a făcut după un intermediar rusesc (ce reproducea textul uneia din numeroasele variante latine), la Braşov, în primele decenii ale secolului XVIII, poate de cronicarul Radu Tempea II. Această primă formă se păstrează doar într-o recopiere tîrzie, de pe la 1766, din Oltenia. Pe la

mijlocul secolului XVIII, tot unul dintre cărturarii brașoveni (probabil Ștefan Ioanovici sau Dimitrie Eustatievici Grid) a reluat vechea traducere și a îmbunătățit-o printr-o comparare cu izvorul rus. Și prelucrarea se păstrează tot numai într-o copie ulterioară (scrisă de Nicolae Grid, în 1812, la Brașov).

Fig. 3. B.A.R., ms. r. 1785 (cca 1753), f. 26: *Istoria Troadei* („Săracul Ahileu cum îl duc prieteni[i] lui mort la tabără; Ianda, Odesău).

Dacă Alexandru Macedon a pătruns în șirul figurilor de eroi ce slujeau ca îndreptar (vezi pictura din casele țărănești), luptătorii de la Troia i-au apărut cititorului român ca acționînd sub semnul blestemului. Departe de a fi considerată obîrșie a civilizației romane, deci sursă primară a întregii lumi occidentale civilizate, cetatea lui Priam devine în mintea lectorului valah locul de ispășire al încălcării unor reguli esențiale de comportare.

Varianta românească independentă desprinsă din cronografe de tip Danovici (la noi cea mai cunoscută dintre numeroasele forme ale povestirilor despre Troia) are la sfîrșit un adaos care definește, în limbajul epocii, funcția de exemplu negativ a personajelor din taberele de pe malul

Scamandrului, fragment amplificat apoi cu amănunte din traducerea scrierii lui Guido delle Colonne: „Vedeți fraților ce au făcut spurcata Elena și cu necuratul Pariz; aceastea agonisesc dragostile mueresti și încă mai ales muiarea cu bărbat și cu copii precum au fost aceaia. Iată ce bine și ce cinste au adus Pariz lui Priiam împărat, tătîni-său, și maică-sa Eccubei, și tuturor fraților și nu numai lor, ci s-au pricinuit din fapta lor moarte și pierdere la o lume de oameni, despre amîndouă părțile.... Pentru aceia au pedepsit Dumnezeu și pre împărații grecești, căci carii n-au perit la Troada, plecînd la împărățiile lor... au murit tot rău, că s-au osîndit pentru Troada". Sau cum spunea mai pe scurt un alt manuscris: „perind întunearece de viteji pentru o curvă".

Istoria Troadei a fost receptată deci ca o ilustrare a frazei repetată inflexibil în *Alexandria*: „Proclet să fie cela ce va hrăni pre ucigătoriul de domni, și curva din casă, și vînzătoriul de cetate!"

Disputa din *Sindipa*, deși aparent similară *Decameronului*, se încadrează în realitate aceluiași sistem de valori, atît de riguros delimitat. Consecințele încălcării lui apăreau grăitor ilustrate în scenele zugrăvite mai frecvent după jumătatea secolului al XVIII-lea, în pridvoare, la dreapta ușii de intrare, scene în care, alături de cele trei categorii desemnate în fraza citată anterior, mai sînt prezente altele cîteva.

Cînd, sub determinări complexe, interesul pentru lumea sentimentelor a crescut, s-a înmulțit și numărul scrierilor referitoare la această lume, păstrîndu-se însă aceeași scară de aprecieri tradițională. Traducerea, la începutul secolului al XVIII-lea, a *Romanului Troiei* (scris în limba latină de Guido delle Colonne, încă în secolul XII), cu toată preexistența variantelor desprinse din cronografe, se corelează firesc cu interesul tot mai des manifestat pentru traducerea unor romane bizantine sau cretane, venind din Antichitatea tîrzie sau din lumea culturii de curte. Inițial copiate și citite alături de *Alexandria*, *Archirie și Anandan*, *Sindipa* sau de descrieri hagiografice ori de aspre îndemnuri la cumpătare, „romanele" din secolul al XVIII-lea aparțin momentului de efervescență în care din gama de scrieri tradiționale se desprinde încet dar ireversibil încă o ramură. Ele deschid drumul literaturii pastorale și, într-o etapă ulterioară, al romanului sentimental.

Pentru majoritatea cărților populare vor rămîne probabil necunoscute identitatea traducătorului, precum și locul și data exactă a transpunerii în limba română. Din alăturarea manuscriselor păstrate reiese că (exceptînd *Varlaam și Ioasaf*) Transilvania și Banatul reprezintă aria de răspîndire a primelor copii românești, anterioare uneori cu mai multe decenii, alteori doar cu cîțiva ani, textelor (ajunse pînă în vremea noastră) din Țara Românească sau Moldova. *Alexandria*, *Floarea darurilor*, *Rojdanicul* la începutul secolului al XVII-lea (cu situarea probabilă a arhetipului în deceniile anterioare), *Esopia*, *Archirie și Anadan*, *Fiziolog*, *Sindipa*, *Istoria Troiei* etc., la sfîrșitul aceluiași secol sau în primii ani ai celui următor, alcătuiesc, fără posibilitatea de îndoială, contribuția culturală a unor provincii în care populația autohtonă nu și-a putut forma mari erudiți de expresie românească, pentru că i se interzicea nu numai învățămîntul în propria limbă, ci orice fel de drept social. Uneori s-au executat retraduceri ale acelorași cărți în Moldova sau Țara Românească (pornindu-se de la un alt grup de izvoare, atunci cînd se atinsese o altă epocă

culturală), alteori textele vechi din Transilvania sau Banat au trecut Carpații, fie prin migrarea românilor de acolo fie — mai ales — prin legăturile culturale permanente dintre regiunile a căror dezmembrare nu a implicat niciodată o disoluție a conștiinței unității fundamentale.

În măsura în care lacunele ireparabile (produse de distrugeri silnice repetate de bunuri culturale) ne-o mai îngăduie, putem distinge în ce măsură textele odată traduse au fost acceptate, adică perpetuate și răspîndite prin recoperiri mai mult sau mai puțin frecvente. Se răspîndeau îndeobște acele cărți populare ce aduceau ilustrări sensibile ale unor adevăruri general-acceptate și slujeau la întruchiparea unor modele umane cu funcția de îndreptar. Așa se explică frecvența mică a „antimodelelor", acceptate totuși, spre împlinirea aceluiași scop de edificare. Ideile concretizate de aceste cărți („pilde" de dimensiuni mai mari și de o variabilă complexitate în construcție), precum și locuțiunile tipice se regăsesc în celelalte scrieri ale vremii, ca și în operele exprimate prin limbajul figurativ sau oral.

Nicolae Cartojan, riguros specialist în istorie literară și stabilirea filiațiilor de texte, a cerut să nu fie ignorată nici „conexiunea strînsă dintre literatura veche poporană, folclorul, iconografia religioasă și arta noastră populară. A [le] separa în chip arbitrar /.../ înseamnă a tăia firele care leagă organele de viață ale aceleiași entități sufletești : cultura românească".

MIHAI VORNICU

DESPRE „CUVINTELE" LUI NECULCE

Longevitatea postumă a lui Neculce s-a datorat mai ales legendelor unite sub titlul *O samă de cuvinte*, care deschid *Letopiseţul de la Dabija-vodă*. Acestea sînt echivalentul moldav al cărţii medievale italiene *Novellino*, florilegiu de anecdote exemplare asupra unor personaje ilustre, rămase în memoria folclorică. Cronicarul le declară „audzite din om în om, de oameni vechi şi bătrîni", însă greşit s-ar crede că Neculce doar le-a adunat din popor, cu singurul merit de a ni le fi transmis prin scriere. Ca şi Creangă, el e nu culegător, ci creator de folclor, şi, oricît s-ar demonstra istoricitatea „cuvintelor", valoarea documentară este relativă, căci schema epică nu ia formă şi semnificaţie în afara expresiei. Vechii nuveliști florentini n-aveau nevoie de invenţie, subiectele fiind gata făcute dinainte: fantazia se manifestă în limitele istoriei date, şi toată arta povestirii stă în zicere, în punerea în scenă. Născut în Italia Renaşterii, cu lungă tradiţie narativă în spate, Neculce ar fi dezvoltat epica prin descriere şi motivaţie psihologică, imitînd modelul fixat de Boccaccio — la noi, el a fundat genul, nimerind dintr-o dată peste arhetipul nuvelistic. Ca în *Novellino*, rostul unor „cuvinte" este de a ilustra *il bel parlare*, vorba de duh ori bine plasată, prin care personajul iese din împrejurări grele sau schimbă cursul evenimentelor. Întîmplările sînt memorabile, cu tîlc. Ştefan cel Mare, bătut de turci la Războieni, „au mărsu să intre în Cetatea Neamţului"; „mumă-sa" nu-l lasă între ziduri, zicîndu-i că „pasirea în cuibul ei nu piere", încît domnul se întoarce în luptă: „Şi aşè, pe cuvîntul mîne-sa, s-au dus în sus şi au strînsu oaste". Tot atunci, sultanul asediind fortăreaţa, un neamţ întemniţat în cetate găseşte prilejul de a se pune în valoare:

> Şi vădzînd că bat cetatea, au dzis păzitorilor să spuie mumei lui Ştefan-vodă să-l sloboadă de la închisoare, din temniţă, pre dînsul, că el va mîntui cetatea de acel greu. Deci, slobodzindu-l pre acel neamţu de la închisoare, s-au şi apucat acel neamţu de au îndreptat puşcile din cetate asupra turcilor, unde sta acolo în munte, de avè nevoie cetatea. Şi au lovit în gura unii puşci turceşti, de au sfărmat-o. Şi au început a bate în corturile turcilor, cît şi boldul de la cortul împăratului l-au sfărmat.

Un plugar, dus înaintea lui Ştefan fiindcă ara duminica, la vremea liturghiei, se apără spunînd că „într-alte dzile n-au voit frate-său să-i dè plugul"; vodă face dreptate, luînd boii şi plugul de la fratele cel bogat şi trecîndu-le săracului. Logofătul Tăutu, sol la Poartă, e primit de vizir după tipicul oriental, pe „măcat" şi cu „cahvè"; Tăutul dă peste cap felegeanul ca pe vin, neuitînd să închine cu bună-cuviinţă moldavă: „Să trăiască împăratul şi viziriul!". Pe Petru Rareş, fugărit de tîrgoveţii din „Piatră", „l-au fost agiugînd un popă"; domnul trage în clericul

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 23—29, Bucureşti, 1980.

belicos cu săgeți și cu vorbe : „Întoarce-te, popo,înapoi, nu-ți lăsa liturghia nesfîrșită !". O istorie de *pundonor* medieval, care s-ar fi încheiat funest, se rezolvă prin artificiu sofistic spectaculos, ca în *Tristan et Iseut*, unde Isolda, adulteră, își potrivește cazuistic jurămîntul și e absolvită la judecata de fidelitate :

> Iară după ce s-au dus Petru-Vodă la Poartă, aşè vorbăscu oamenii, că au grăit viziriul împăratului să-l ierte și să-l puie iar domnu în Moldova. Iar împăratul au răspunsu că-i giurat, pănă nu va trece cu calul preste dînsul, să nu-l lasă. Deci viziriul au dzis că-i „pre lesne a plini măria ta giurămîntului". Și l-au scos la cîmpu și l-au culcat la pămînt, învălit într-un hrariu și l-au sărit împăratul de trii ori cu calul. Iar alții dzicŭ că au ședzut supt un pod, și împăratul au trecut de trii ori pe pod. Deci l-au îmbrăcat cu caftan, să fie iar domnu în Moldova [1].

Barnovschi-vodă, șezînd la masă cu suita, e apucat de strănut. Boierii fac urarea, după obicei : „Sănătos, doamne, și pe voia mării tale" — fără efect, încît altul îi zice : „Viermi, doamne !" ; domnul „au și tăcut de strănutat". Însă anecdota e ciudată, dacă nu lacunară, fiindcă vorba neașteptată nu intră în serie, nici antonimic, nici calamburistic, cu cea știută ; poate fi deci greșeală de copist (*O samă de cuvinte* lipsește în manuscrisul cu autograful lui Neculce), sau, mai degrabă, alterarea prin etimologie populară a unei urări în altă limbă. În domnia lui Vasile Lupu, joimiri veniți din „Țara Leșască" coborau la pradă în Moldova, cu voia polonilor, care se făceau a nu ști ; vodă adună o ceată de slujitori și plătește după talion, întîmpinînd plîngerile celorlalți astfel : „ceie ce pradă țara mè, aceie pradă și țara voastră". Mazilit, Vasile Lupu e închis de turci în „Edicula", iar adversarii îl pîrau vizirului, dînd și „trii mii de pungi de bani", spre a fi omorît ; un pașă amator de dialectică observă că mărimea sumei arată hărnicia pîrîtului, încît împărăția îl sloboade. Gheorghe Ștefan, cînd era numai vel-logofăt, a fost văzut în Divan cu toiagul la gură ; cum vistiernicul Iordachi Cantacuzino îl întreba în derîdere ce zice „în fluier", acela răspunde invelat : „Dzic în fluier că mi se coboare caprile de la munte, și nu mai vin", căci aștepta să fie înscăunat de oștile ungurești „de preste munte". În tîrg la Roman, un bivolar bătrîn bea pe socoteala altora, nimerind vorba oportună către Gheorghe Ștefan, care venea să ia domnia :

> Și au început a rîde și a bate în palme și a dzice: „Dragul badii, Ștefan-vodă, mai bine îți șade în domnie decît în boierie. Aşè să mi te porți!". Iar Ștefan-vodă l-au întrebat: „Ce ți-i voia, măi?". Iar bivolariul au dzis: „O bute de vin am neguțat și n-am bani să o plătescu, să beu pentru sănătatea mării tali și a oștii mării tali!".

Noul vodă face haz, pune un șoltuz să plătească vinul și-l bea cu bivolarul. Tot Gheorghe Ștefan, căzîndu-i în mînă doamna lui Vasile Lupu, „au vrut să-și rîdă de dînsa". Doamna — care, după faima neamului ei (era circaziană) va fi fost frumoasă, deși trecuse de tinerețe — se apără ocărîndu-l :

> l-au probodzit și au început a-l blăstăma și a-l sudui și a-i dzice dulău fără obraz, cum nu să teme de Dumnedzeu, că i-au fost domnu-său stăpîn, și i-au mîncat pita.

---

[1] Altă povestire în același spirit, prețuind subtilitatea inteligenței care ocolește rigoarea jurămîntului, în *Novellino*, LXXXII: un fierar jură lui Frederic II să nu destăinuie ce au vorbit pînă nu-i va vedea chipul de o sută de ori — adică niciodată; sfetnicii întrebîndu-l, fierarul le cere o sută de bizanți de aur, la care privește pe rînd, apoi le spune taina, fără a-și călca făgăduiala, căci văzuse pe monede efigia împăratului.

Scapă deci doar cu spaima şi cu pierderea averii.

Alte „cuvinte" sînt, în linia medievală, pilde ilustrînd un precept moral ori politic. Istoria sihastrului Daniil arată supunerea domnului în faţa puterii spirituale, care stă deasupra investiturii seculare :

> Iară Ştefan-vodă, mergînd de la Cetatea Neamţului în sus pre Moldova, au mărsu pe la Voroneţ, unde trăiè un părinte sihastru, pre anume Daniil. Şi bătînd Ştefan-vodă în uşa sihastrului, să-i descuie, au răspunsu sihastrul să aştepte Ştefan-vodă afară, pănă ş-a istovi ruga. Şi după ce ş-au istovit sihastrul ruga, l-au chemat în chilie pre Ştefan-vodă.

În jos, ierarhia se continuă prin raporturi feudale, boierii datorînd domnului credinţă şi servicii militare, iar acela răsplătind fidelitatea cu titluri şi moşii. În războiul cu Hroiot, lui Ştefan, ca lui Richard III la Bosworth, i-„au fost căzdut calul" ; aprodul Purice i-l dă pe al său, ajutîndu-l să încalece, şi, după luptă, e înălţat armaş mare. Urmează principiul etic, morala anecdotei :

> Aşè trebuie şi acum să să afle slugi, să slujască stăpînului, şi stăpînul să miluiască pre slugi aşè.

Stricarea ordinii fixate cheamă pedeapsa divină. Vasile Lupu, întunecat de lăcomie, dărîmă mînăstirea Putna, cu gîndul „că va găsi bani, şi n-au găsit" ; deci, „i-au luat Dumnedzeu domnia", sculîndu-l pe logofătul Gheorghe Ştefan cu oaste asupra-i. (Zvonuri despre averi tăinuite în beciuri mînăstireşti trebuie să fi circulat : tot Neculce consemnează amintirea unui tezaur lăsat de Ieremia Movilă la Suceviţa, de unde l-ar fi ridicat doamna cu ginerii ei polonezi.) Ştefăniţă-vodă Lupu, fecior celuilalt, era un fel de Caligula moldav, căci petrecea sadic pe seama boierilor : ieşind la plimbări ecvestre cu suita, scotea frîiele cailor, pe care-i gonea cu chiote, încît boierii cădeau „de-ş sfărma capetile" ; „vrăjmăşia" lui justificînd regicidul, ar fi murit de otravă, la Tighina.

Încheiere propriu-zis politică au două legende care par a se contrazice. Murind, Ştefan cel Mare îşi sfătuieşte urmaşul să închine ţara la turci, „căci neamul turcilor sînt mai înţelepţi şi mai puternici". „Vasilie-vodă", spre a nu fi mazilit, îl copleşeşte cu daruri de calif pe un turc favorabil altuia, dîndu-i la fiecare popas cîte cinci mii de galbeni, încît îl întoarce de partea sa ; povestitorul scoate iar învăţătura :

> Aşè ţin turcii prieteşugul, pentru voia banilor.

Anecdotele despre fundarea mînăstirilor sau a unor neamuri boiereşti s-ar grupa într-un ciclu al întemeierilor legendare, care în occidentul medieval explică fabulos originea figurilor şi a devizelor de pe stemele heraldice. Ştefan-vodă a fost mare ctitor, făcînd atîtea mînăstiri cîte războaie. Putna s-ar fi zidit după un plan hotărît prin competiţie sportivă :

> au tras cu arcul Ştefan-vodă dintr-un vîrvu de munte ce este lîngă mînăstire. Şi unde au agiunsu săgeata, acolo au făcut prestolul în oltariu. [...] Pus-au şi pre trii boierenaşi de au tras, pre vătavul de copii şi pre doi copii din casă. Deci unde au căzdut săgeata vătavului de copii au făcut poarta, iar unde au căzdut săgeata unui copil din casă au făcut clopotniţa.

Cum al treilea copil de casă îl întrecuse, domnul i-a însemnat performanţa cu un stîlp de piatră, apoi i-a tăiat capul. Neculce relatează întîmplarea din scrupul de narator, cu secreta voluptate de a găsi pete în soare, însă,

cruzimea părînd neverosimilă pentru imaginea în posteritate a lui Ştefan „cel Bun", se face a se îndoi :

> Dar întru adevăr nu să ştie, numai oamenii aşè povestescu.

Tot Ştefan, povăţuit de pustnicul Daniil, a ctitorit Voroneţul, punîndu-i hram pe sfîntul Gheorghe, ucigătorul balaurului, după victoria asupra turcilor. Mînăstirea Slatina a fost clădită de Alexandru Lăpuşneanu pe locul unui paltin, la îndemnul altui „săhastru", căruia îi apăruse în vis Maica Precista ; acolo s-au adus moaştele lui Grigorie Bogoslovul, ferecate în argint şi pietre scumpe. Legendă de întemeiere este şi cea despre Dumbrava Roşie, căci în istoria noastră veche codrul echivala edificiul fortificat. După luptele cu polonii, Ştefan cel Mare semăna păduri cum ridica biserici, şi gestul e ritualic, avînd ca scop pomenirea biruinţei peste veacuri : o Dumbravă Roşie la Botoşani, alta la Cotnari şi încă una „mai gios de Roman" s-ar fi înălţat din ghinda aruncată în brazda plugurilor trase de robii leşi. Dilema prizonierilor înjugaţi ca boii e povestită cu umor maliţios :

> Şi aşè vorbăscu oamenii, că, cînd au fost arînd cu dînşii, cu leşii, i-au fost împungîndu cu strămurările, ca pre boi, să tragă. Iar ei să ruga să nu-i împungă, ce să-i bată cu biciuştile, iar cînd îi bătè cu biciuştile, ei să ruga să-i împungă.

Din anecdotele genealogice aflăm împrejurarea în care anume familii au urcat la boierie. Movileştii descind din aprodul Purice, care se făcuse movilă pentru ca Ştefan să se salte în şa, cîştigîndu-şi astfel un nume generic. Despot-vodă era de origine umilă, căci fusese slugă, nu nepot, adevăratului Despot. La moartea aceluia, lăsînd averile celorlalţi slujitori, se mulţumise doar cu hrisoavele, prin care a uzurpat ascendenţa ilustră, încît Carol Quintul, „împăratul nemţăscu", i-a acordat diploma nobiliară ; mai apoi, „cu acele scrisori au făcut meşterşug de au agiunsu de au fost domnu". (Legenda impostorului Despot, întîiul domn nepămîntean, chiar dacă nu inventată de Neculce, e un semn al xenofobiei.) Racoviţeştii, Sturdzeştii şi Bălşeştii fusese curteni de ţară ; Lăpuşneanu i-a adus la dregătorii ca *homines novi*, după ce tăiase mulţime de boieri vechi. Neamul Mavrocordaţilor, aşezat aproape dinastic în scaunul Moldovei la vremea naratorului, s-ar trage, prin femei, din trunchiul Muşatinilor. (Latinul Vergiliu cobora şi el genealogia lui Augustus din eroul troian Enea.) O „fată creştină" a lui Iliaş Turcitul, feciorul lui Petru Rareş, a fost măritată cu un grec Scarlat, care ţinea „sulgeria împărătească". Fiica lor „n-au avut viiaţă bună" cu întîiul soţ, domnul muntean Alexandru [Coconul], fiindcă suferea de „albaţă pre un ochiu", încît taică-său o ia înapoi cu firman de la Poartă şi o mărită din nou la Ţarigrad, cu un „grammatic" Mavrocordat. Urmaşii se înşiră ca într-un pomelnic, pînă la domnul contemporan :

> Şi acel Mavrocordat au făcut pre Alecsandru Ecsaporitul, şi Alecsandru Ecsaporitul au făcut pre Nicolai-vodă, şi Nicolaie-vodă au făcut pre Constantin-vodă, careli au fost domnu aice la noi în Moldova, în anii de la zidirea lumii 7242.

Istoria tătarului sinucigaş pare a localiza un motiv extrem-oriental. Învinşi de turci la Ţuţora, polonezii se retrag, şi Zolkowski, „hatmanul leşescu", e omorît în învălmăşeală de un tătar, care nu-l cunoscuse ; ceasornicul de aur cu diamante văzînd identitatea ucisului, tătarul s-ar

fi înjunghiat, zicînd că „nu trebuieşte să trăiască omul în lume, dacă nu va avè noroc". Sensul nu e deslușit. S-ar înţelege că nenorocul se manifestase prin pierderea unui prizonier bogat, în stare să plătească o răscumpărare uriaşă, dacă nu cumva prin uciderea propriului comandant, căci tătarul putea lupta şi de partea polonă. Oricum, bate la ochi nepotrivirea dintre simbolurile gestului, de ezoterism asiatic, şi ilustraţia epică rudimentară. Alt subiect neaşteptat este povestea unei iubiri încheiate tragic, lapidară ca un epitaf. Din dragoste pentru un slujitor, o fiică a lui Radu Mihnea fuge tainic de la curtea domnească, ascunzîndu-se în codru; domnul împînzeşte pădurea cu hăitaşi şi-i prinde : slugii i se taie capul, iar fata e călugărită. Ca la nuveliştii florentini, detaliul toponimic, decorul ştiut fac întîmplarea credibilă :

> Şi au făcut Radu-vodă năvod de oameni şi au găsit-o la mijlocul codrului, la o fîntînă ce să cheamă Fîntîna Cerbului, lîngă podul de lut.

Mai lungi sînt legendele biografice despre Ghica-vodă arbănaşul şi spătarul Nicolae Milescu. Viaţa lui Gheorghe Ghica, care schimbase bîta ciobăniei pe topuzul domnesc, colorează istoric basmul băiatului sărman ajuns împărat. Ascensiunea socială spectaculoasă e tema mirifică din *1001 de nopţi*, căci în orientul islamic ca şi la Bizanţ neexistînd o aristocraţie ereditară, ci una funcţionărească, de Curte, norocul vine brusc, prin graţia suveranului. Legînd tovărăşie cu un turc de vîrsta lui, Ghica plecase de copil dintr-un sat albanez, Küprüli, să-şi caute rostul în lume. La Ţarigrad, cei doi se despart, jurîndu-şi să se ajute. Turcul slujeşte întîi la un agă, pe urmă altor stăpîni, pînă devine el însuşi paşă. Cum Ţarigradul era tocmai atunci bîntuit de „zorbale", încît sultanul „să miera ce va face", paşa se laudă către un musaip „de casa împărătească" că, de-ar fi vizir, ar opri răzmeriţa. Sultanul, aflînd, îl căftăneşte „îndată"; acela îşi ţine cuvîntul, şi fapta sa împlineşte de la sine, ca în basme, unde, fiind destul să se exprime dorinţa, se trece repede peste amănuntul tehnic :

> Şi cum l-au pus viziriu, îndată au şi pus şi au strigat oastea, şi pre de altă parte au început a tăiè capetili celor vicleni, pînă i-au spăriiat, de au aşedzat toate zorbaleli.

Rămîne deci „viziriu lăudat". Ghica nimerise în slujba „capichihăilor moldoveneşti" şi, apucîndu-se de negustorie, se trăsese spre Moldova. Vasile Lupu, şi el arbănaş, îl face mare vornic; sub Gheorghe Ştefan, „tîmplîndu-să" la Poartă împreună cu alţii — probabil, spre a-l pîrî pe fostul domn — , Ghica intră la vizir, fără a-l recunoaşte. „Chiupriuliolul", amator de lovituri de teatru, îl scoate dintre boieri, speriindu-l, apoi se dă pe faţă şi, cu toată împotrivirea lui, îl aşază în scaunul Moldovei. Petru Rareş măjarul fusese şi el luat pe sus dintre carele cu peşte şi uns domn pe negîndite; ca în basmele lui Ispirescu, eroul văzuse în vis o natură paradisiacă, semn al destinului special, care trebuia doar bine tălmăcit;

> Şi piste noapte au visat un vis, precum dealul cel di cee parte de Bîrlad şi dealul cel dî-ncoaci era de aur, cu dumbrăvi cu totul. Şi tot sălta, giuca şi să pleca, să închina lui Rareş. Şi deşteptîndu-să din somnu dimineaţa, au spus visul argaţilor săi, celor ce era la cară. Iar argaţii au dzis: „Bun vis ai visat, giupîne; că cum om sosi la Iaşi şi la Suceavă, cum om vinde peştile tot". Şi au îngiugat carăle dimineaţa, şi au purces Petru-vodă înaintea carălor. Şi cînd s-au pogorît în vadul Docolinii, l-au şi întîmpinat gloata. Şi au început a i să închina şi a-l îmbrăca cu haine domneşti.

Biografia spătarului Milescu pornește fabulos, și, dacă personajul n-ar fi atestat documentar, ne-am găsi în cîmpul ficțiunii depline :

> Era un boier, anume Neculai Milescul Spătariul, de la Vaslui de moșia lui, prè învățat și cărturar, și știè multe limbi: elinește, slovenește, grecește și turcește. Și era mîndru și bogat, și umbla cu podvodnici înainte domnești, cu buzdugane și cu platoșe, cu soltare tot sirmă la cai.

Căzînd în dizgrația domnului, pribegește prin „Țara Nemțască", apoi la „Moscu", unde ajunge preceptor al țareviciului și „terziman". De aici se întră în halimà. Trimis sol în China, Milescul călătorește pe tărîmuri de basm, ca Sindbad marinarul :

> de au zăbovit la Chitai vreo doi, trii ani. Și au avut acolo multă cinste și dar de la mareli împărat al chitailor, și multe lucruri de mirat au vădzut la acè împărăție a chitailor. Și i-au dăruit un blid plin de pietri scumpe și un diiamant ca un ou de porumbu.

La întoarcere, norocul îl lasă iar : e surghiunit la „Sibir" și i se iau averile, însă totul se termină cu bine, căci țareviciul, „rădicîndu-să" împărat, își amintește de el și-l pune sfetnic, iar pentru diamant, „dat în haznaua cè împărătească", îi plătește optzeci de pungi de bani.

Se admite curent că legendele lui Neculce sînt 42. Două manuscrise (B.A.R. mss. rom. 254 și 4161), datate 1766 și, respectiv, 1838, adaugă alte patru : Dragoș-vodă a zidit o biserică ortodoxă, doamna lui — una „săsască" ; Aron-vodă la o mînăstire de maici ; Gheorghe Duca a fost în tinerețe sluga unui spahiu ; un frate al Ducăi-vodă, prea arogant, primește o lecție de bună-cuviință. Cele din urmă sînt sigur interpolații, fiindcă, cronologic, aparțin materiei din letopiseț. „Cuvintele" relatează întîmplări de pînă la Dabija-vodă, scrise ca *addenda* la Ureche și Miron Costin : episoadele anecdotice de după 1661 se povestesc sub anul lor, în cronică, căci Neculce împînzește expunerea istorică cu anecdote ori vorbe de duh, și nimic nu împiedica așezarea lor printre „cuvinte", dacă autorul n-ar fi separat straturile temporale. Discuția lui Miron Costin cu vizirul, după luarea Cameniței, în 1673, era un „cuvînt" memorabil : întrebat cum văd românii noua cucerire a „împărăției", logofătul răspunde cu înțelepciune că „sîntem noi, moldovenii, bucuroși să se lățască în toate părțile cît de mult, iar peste țara noastră nu ne pare bine să să lățască". Turcul, și el larg la minte, face haz și-i dă dreptate. Drumul lui Duca-vodă celui bătrîn, răpit de leși, prin Moldova pustiită de jafurile sale ar fi fost un episod de nuvelă realistă solidă, ilustrînd căderea eroului vinovat de a-și „ținè lucrul prè sus". Povestitorul, știutor de oameni, notează scena cu subțirime psihologică, el însuși încîntat de manifestarea justiției imanente :

> Și intrînd leșii și căzacii și moldovenii, au luat pre Duca-vodă și pe alți boieri, pre toți dezbrăcîndu-i, i-au lăsat cu peile goale. Și s-au întorsu podghiazul cu dobîndă ș-au dus pe Duca-vodă în Țara Leșască, și acolo au murit. Și cîndu-l ducè pe drum, îl pusesă într-o sanie cu doi cai, unul albu și unul murgu, și cu hamuri de teiu, ca vai de dînsul. Ocări și sudălmi, de audzè cu urechile. Ș-agiungîndu la Suceavă, la un sat, anume ..., au poftit puțintel lapte să mănînce. Iar femeia gazda i-au răspunsu că „n-avem lapte să-ți dăm, c-au mîncat Duca-vodă vacili din țară, de-l va mînca vermii iadului cei neadormiți". Că nu știè femeia acie că este singur el Duca-vodă. Iar Duca-vodă, dacă au audzit că este așè, îndat-au început a suspina și a plînge cu amar.

Anecdotică este și istoria căftănirii lui Nicolae Mavrocordat, construită pe o temă a tragediei antice, căci, dincolo de bufonada gesticulației

levantine, reacția eroului decurge din conștiința obscură de a fi atras nenorocirea prin excesul de orgoliu ; aflînd că fiul său a luat domnia, Alexandru Exaporitul se văicărește :

> au și-nceput a plînge ș-aș da palme peste obraz ș-aș smulge părul din cap și din barbă, și-a blăstăma pe fiiu-său, căci au primit domnia, și a dzice că din ceasul acesta este casa lui stînsă.

Tot letopisețul e plin de întîmplări epice, ca un roman de aventuri. Regele polon Stanislas Lesczynski, asediat de ruși la Gdansk, scapă deghizat în pescar. Un spătar Dedul, arbănaș, închis de Constantin Cantemir, evadează îmbătînd seimenii, și domnul oprește urmărirea, știind că, odată călare, pe acela nu-l mai prindea nimeni, căci era sportiv vestit : sărea din goană de pe un cal pe altul ori, de jos, peste trei pușI alături. Isprava altui călăreț faimos, munteanul Bălăceanu, zis Ușurelu, care venise de la București la Iași „într-o zi și într-o noapte", e însă zisă în „cuvinte", fiindcă se petrecuse sub Gheorghe Ștefan. Cum se vede, hotarul dintre letopiseț și *O samă de cuvinte* este numai cronologic. Încît, dacă ar fi știut anecdotele cu Duca-vodă, Neculce le-ar fi așezat în capitolul despre domniile aceluia, care începe așa :

> Duca-vodă era de moșie din țara grecească, de la Rumelia, și, viindu aice în țară de copil, au slujit la Vasilie-vodă în casă și la alți domni, păn-au agiunsu la boierie mare.

Nimic despre trecutul ancilar al personajului, care i-ar fi sporit întunecimea portretului (slujba „în casă" la domnitor intra în *cursus honorum*) ; istoria trebuie să fi fost inspirată de cea a lui Despot : Duca purta și el un nume princiar bizantin. Este deci de crezut că și legendele despre Dragoș și Aron sînt apocrife ; interpolările aparțin poate copistului manuscrisului din 1766, ieromonahul Ioasaf Luca, nepot cronicarului, deși tot el copiase aproape simultan alt miscelaneu, în care „cuvintele" sînt cele cunoscute.

Subiecte anecdotice din Neculce apar și în alte texte, mai vechi sau contemporane, încît s-a dedus că, măcar pe unele, moldoveanul le citise, chiar dacă mărturisește a fi avut doar izvoare orale („uitase sursa" — Al. Piru). Cercetarea în linia folcloristicii și a literaturii comparate deschide însă un cîmp nebănuit. Motivul „Dumbrava Roșie" a fost găsit și în folclorul rusesc, unde în locul lui Ștefan stă cneazul Roman al Smolenskului (V. Bogrea). Istoria episodului cu Cetatea Neamțului pare încă mai complicată : schema s-a descoperit într-o legendă despre Teodoric Gotul, în poemul francez *Alicamps* din sec. XII, într-o legendă cehă despre regele Otokar (L. Cartojan-Turdeanu). Cum închiderea cetății înaintea lui Ștefan învins e consemnată și de Cantemir, care ar fi aflat motivul occidental pe cale livrescă, s-a presupus că acela putea fi informatorul lui Neculce, însă cronicarul nu arată a ști de scrierile savante ale domnului ; izvorul folcloric comun e mai probabil, căci mecanismul circulației temelor folclorice aduce epica la împrejurări locale, schimbînd personajele, decorul, toponimia cu cele ale spațiului propriu.

GEORGE MUNTEANU

DIALECTICA STRUCTURILOR ÎN „AFARĂ-I TOAMNĂ"

Datorită marii lor adecvări cu natura lucrurilor, efectuată de o „reflexivitate" pururi trează și scormonitoare, „simțurile"-s la Eminescu asemeni unei harfe eoliene îndreptată spre toți polii văzutului și ai nevăzutului, disponibile pentru „aproapele" oricît de miniatural, dar și pentru „departele" altora ininteligibil chiar ca pură abstracțiune. Încît, în felul lor „voluptos" ori „dureros" receptiv, ele se intelectualizează fără nici o silnicire sau ostentație; vizează, adică, „inteligibilitatea", nu „abstractizarea", avînd acces firesc la *ideea concretă*, la ceea ce pentru elini va fi însemnat fără nici o sofisticare „logosul". Granița, deci, între „sensibilitate" și „reflexivitate" nu se poate trage, în cazul lui Eminescu. E de observat, cel mult, anume prevalență a accentelor, de la o creație la alta, dar și în cadrul oricăreia dintre scrieri. În *Scrisori*, în „publicistica literară" sau „politică" (așa cum se zice adesea, deși toată opera lui Eminescu este *literară* în sensul plenar al cuvîntului), la suprafața textului pare să primeze „reflecția", deși ea este dublată pe dinăuntru la tot pasul de intense „emoții intelectuale". În poezia erotică, în proza ori în dramaturgia eminesciană, par să prevaleze impresiile nemijlocite ale „realului" obiectiv ori subiectiv, adică „sensibilitatea", deși subtextul și contextul e pretutindeni atît de colorat de „reflexivitate" artistică, încît exegeții se văd obligați să califice *Sărmanul Dionis* drept „nuvelă filosofico-fantastică", să arate că „romanța" *Pe lîngă plopii fără soț* e în fond o veritabilă „poezie de concepție" etc.

Să evidențiem printr-un exemplu faptul că în opera eminesciană „reflexivitatea" înțeleasă ca *structură artistică* nu e menită a o submina pe cea a „sensibilității (a o „steriliza", „deliriciza" — și cum s-a mai spus), ci o îmbogățește și o rafinează invariabil. Primul din cele trei *Sonete* publicate în 1879, *Afară-i toamnă*, pare să se situeze doar sub semnul atît de specificei structuri eminesciene a „sensibilității". Prevalează în el, adică, densa substanță impresivă. Imaginile-s de o materialitate parcă mai evidentă decît cea de aievea și — principal semn distinctiv — totul se desfășoară într-un „prezent" sustras altor contingențe temporale, indiciu al imediateței și acuității trăirilor. Cadrul erotic de „interior" (altminteri, cît se poate de rar în lirica eminesciană) e — ca și în *Noaptea...*, *Dormi !*, alte cîteva poeme — un simbol al ieșirii din „durată"; e meterezul pus între tot atît de simbolica vremuială de afară, autumnală, parcă menită a răvăși toate, și uman — demiurgica putere de a trăi „clipa" ca pe o „veșnicie", atunci cînd ea s-a ridicat la regimul de intensitate al *extazului*.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 31—38, București, 1980.

„Afară-i toamnă, frunză-mprăştiată.
Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri;
Ci tu citeşti scrisori din roase plicuri
Şi într-un ceas gîndeşti la viaţa toată.

Pierzîndu-ţi timpul tău cu dulci nimicuri,
N-ai vrea ca nimen-n uşa ta să bată;
Dar şi mai bine-i, cînd afară-i zloată,
Să stai visînd la foc, de somn să picuri.

Şi eu astfel mă uit din jeţ pe gînduri,
Visez la basmul vechi al zînei Dochii;
În juru-mi ceaţa creşte rînduri-rînduri;

Deodat-aud foşnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scînduri...
Iar mîni subţiri şi reci mi-acopăr ochii".

Sub specia formal-gramaticală, ca şi prin semantism şi aspect stilistic, toate reprezentările din poem rezidă sub semnul unui *prezent* ca şi *etern*, sau al contragerii unei durate deloc neglijabile într-un cadru temporal restrîns la maximum („într-un ceas gîndeşti la viaţa toată", „visez la basmul vechi al zînei Dochii"). Din şaisprezece verbe, cîte marchează cu mijloacele lor specifice ambianţa circumscrisă în sonet, unsprezece aparţin indicativului prezent — timp gramatical-stilistic prin excelenţă definitoriu pentru ceea ce am numit „structura sensibilităţii" în lirică, în alte genuri ale artei cuvîntului. O astfel de supremaţie numerică e grăitoare prin sine însăşi în ceea ce priveşte „marca" structurată a sonetului. Dintre celelalte cinci verbe, unul aparţine gerundivului, adică unui timp gramatical care poate să semnifice tot atît de bine „durativul", ca şi sustragerea de sub regimul „devenirii"; subordonarea sa funcţională la cerinţele „structurii sensibilităţii" e, prin urmare, manifestă. Şi nu altă funcţie gramatical-stilistică o are singurul verb aparţinînd optativului, precum şi celelalte trei ţinînd de subjonctiv, toate fiind situate la *prezentul* respectivelor moduri verbale. Vom vedea, în continuare, că e de tot interesul să se urmărească şi prin alte detalii de expresivitate cum alcătuirea *compoziţională* a sonetului se subordonează fără nici un fel de abatere exigenţelor structurii „sensibilităţii". Înţelegerea faptului că orice ansamblu structural înglobează nu constituenţi identici (fără relief, funcţie distinctă şi relativă independenţă în raport cu totalitatea ce-i integrează), ci antinomic-complementari şi dispuşi într-o ordine a simetriilor contrastante se verifică în acest poem pretitundeni, la nivelul „semnificantului" şi al „semnificatului", confirmînd şi în felul acesta calitatea de *capodoperă între capodopere* a sonetului eminescian. Se verifică şi pe astfel de plan că „structura" e autentică, întru totul viabilă, semnificînd starea de „existenţă" numai întrucît gradul de *tensiune* a contrariilor dinăuntrul ei e la limita dincolo de care ar începe dezintegrarea, însă fără a o depăşi.

În sonetul *Afară-i toamnă*, observăm, izbitoare e „materialitatea", explicabilă prin prevalenţa în poem a „structurii sensibilităţii". Însă trebuie semnalat că toate acestea se lămuresc nu şi prin *absenţa* din sonet a „structurii reflexivităţii", îndeosebi, iar a „imaginativităţii" într-o anumită măsură, ci prin *prezenţa* lor nemanifestă (care „nu se vede", zicea cu un prilej poetul), dar tocmai astfel devenind operantă ca şi ocult. În afară de numărul precumpănitor al verbelor ţinînd de prezentul indicativului, materialitatea impresivă apăsată s-ar părea că se sprijină doar pe

substantive la îndemînă, ivindu-se izolat ori însoțite de adjective tot atît de curente, în poziție de epitet simplu, într-un singur caz acesta dublîndu-se. Ambianța mai largă, naturistică, e de „toamnă". „Frunza"-i „împrăștiată" de „vînt", care, asociindu-și pornirile distrugătoare ale tuturor stihiilor, proiectează și în „geamuri" salve „grele" de „picuri". Decor prebacovian, după cum se vede, inclusiv în privința economiei de mijloace, împinsă la limită : un adverb în perechea liminară de versuri, două verbe, cinci substantive dintre cele mai obișnuite, abia două epitete. Astfel, structura artistică a „sensibilității" își asigură din bun început preeminența. În ipostaza evocată atît de parcimonios, cu nu știu ce aer neutral, priveliștea e angoasantă ; răscoala elementelor, înfățișîndu-se la scară parcă universală, devastează nu numai ultimele vestigii din ceea ce va fi fost magnificul templu estival al naturii, ci — anticipînd printr-asta *Lacustra* lui Bacovia — se prezintă și ca o amenințare sibilinică pentru lăcașul atît de fragil-proteguitor al fericirii omenești. Însă, deosebindu-se net din acest punct înainte de compunerile unor mari scriitori români și străini, sonetul *Afară-i toamnă* confirmă întru totul opinia eminesciană (dintr-o scrisoare către Iacob Negruzzi) cum că la unii creatori de frumos „predomină" o *structură*, la alții — „alta" și că numai cumpănirea lor neștirbitoare a plenitudinii înțelesurilor „e perfecțiunea, purtătorul ei — geniul".

Întocmai astfel se petrec lucrurile în cazul de față. Fără a-i primejdui supremația, structura „reflexivității" și cea a „imaginativității" artistice încep a o sprijini subiacent pe cea a „sensibilității" cu deosebire de la primele două versuri înainte, sporindu-i, diversificîndu-i funcțiile. Mai cu seamă acțiunii latent conjugate a „reflexivității" și „imaginativității" eminesciene i se datorește îmbogățirea în progresie neabătută a registrelor, densificarea „atmosferei" lirice. Prin simetrie antinomic-complinitorie cu priveliștea diluvială de „afară", cea de „interior" se desfășoară paralel numai pînă la un punct, în sensul mulcomirii senzațiilor vitale umane exacerbate — altminteri — de iubire, al acordării lor (prin subtilă anticipație) cu starea de „odihnă" și de „germinație latentă" proprii următorului ciclu de existență pe care îl pregătește răzmerița autumnală. Altminteri, involuția aceasta cvasi-similitudinară nu merge pînă la neantizarea autonomiei existențiale specifice omului, care actualizează potrivite resurse corespondent-împotrivitoare față de orice „vremuială". În următoarele douăsprezece versuri ale sonetului, „impresivitatea" (semn de nediminuată predominație a *structurii sensibilității)* își culege materia aptă de a o menține în starea de vibrație exclusiv din perimetrul „domestic". E un semn că direcțiile ei de receptivitate încep să fie orientate abscons-progresiv de structurile artistice — vom vedea cît de specific acționînd — ale „reflexivității" și „imaginativității". Afară, „ura" dintre elemente oferă un spectacol agonic, fiindcă, așa cum mereu se prezintă lucrurile în viziunea eminesciană, elementul malefic din principiul constitutiv al onticului (= „antitezele sunt viața" — notase poetul într-un caiet) repurtează fie și temporar, dar totdeauna repetitiv, victoria asupra celui benefic. Înăuntru, în *topos*-ul prin definiție omenesc, bemolizată, acordîndu-se cît se cuvine cu neprielnicia din exterior, însă tot pe atîta și împotrivindu-i-se, domină pacea reculeasă a cărei emblemă e *iubirea* ; adică principiul antropologic care — după Eminescu (aici,

pretutindeni în credința sa, pînă la *Luceafărul*) — reprezintă principalul mod conceput ca un *deziderat* și ca o *posibilitate* a omului de a trăi nu numai potrivit cu „măsura"-i proprie, ci și de a nimeri căile de a se pune în acord cu „măsura" celor ce-s în afara sa. Întrunind virtuțile trebuitoare spre a găsi condiției umane o cale de acord cu sine și cu „Firea", aici, în *Afară-i toamnă*, dragostea e cu atît mai intensă, cu cît e mai nespectaculară. E parcă în felul dintotdeauna al raporturilor umane, imprimînd oricărei atitudini, îndeletnicirilor, gesturilor, pecetea unui ceremonial s-ar zice inițiatic într-ale armoniei care poate dăinui egală sieși, în contrast cu alternanța de armonii și dizarmonii din natură. Prim-planul textului menține constant reprezentarea sensibilă nemijlocită, în prelungirea celei din perechea de versuri liminare, însă ea este imperceptibil mai subțiat-stilizată, potrivindu-se — și împotrivindu-se — după „măsura" specific umană unei durate și unui cadru natural ale *involuției*. Femeia își petrece vremea cu „dulci nimicuri", rememorîndu-și existența legată mai nemijlocit decît a bărbatului de mobilurile prioritare ale geniului speciei, reconstituind cu „scrisorile" de atîta răsfoire „roase" vîrstele unei iubiri care pentru ea se confundă cu „viața toată". Bărbatul, cu disponibilități de trăire și retrăire mai *obiectivată* a dragostei, de proiectare latent-„reflexivă" a acesteia în cadre vaste (ca totdeauna, la Eminescu), stă „la foc"; simbol al condensării vitalității în forme unde trăirea e în nedezbin cu luciditatea, al reveriei demiurgice, al alianței cu forțele binefăcătoate ale naturii. El visează „la basmul vechi al zînei Dochii", extinzînd cadrul rememorativ al dragostei pînă la prototipia ei autohton-mitică. Pentru ca, reeditînd atitudini din *Floare albastră*, femeia (aici, ca și acolo, cea *exponențial*-eminesciană, bineînțeles) să restabilească „măsura" omenește-firească a trăirilor, readucînd cele două rememorații paralele, cu indicibil-imperioasă gingășie („Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr ochii"), în *prezentul* — sustras oricăror alte determinări — al dragostei ca *stare*, nu ca *reprezentare*.

Pentru oricine a putut deveni astfel perceptibil modul în care „structura sensibilității" și-a menținut supremația neștirbită în sonetul *Afară-i toamnă*, iscînd o viziune halucinant de „reală" a dragostei ca regim sufletesc de extaz calm, opunîndu-se unei ambianțe naturistice a tuturor neacalmiilor. Cît de departe-s toate, aici, de reprezentarea tematologică stereotip-tradițională care ne instruiește asupra a ceea ce se cheamă „natura și dragostea în poezia lui Eminescu"! Însă rămîne să mai relevăm prin cîteva detalii că supremația impresivă de care vorbeam nu ar fi fost posibilă, nici producătoare de atîtea mari și diferențiate efecte artistice, fără o strictă îndiguire a fluxului „sensibilității", efectuată *dinăuntru* prin acțiunea conjugată a ceea ce am numit „structura reflexivității" și a „imaginativității" artistice. Contragerea în „clipă", menținerea impresiilor într-un „prezent" ca intemporal, nu aparțin naturii *primare* a omului, ci sînt operații *derivate*, caracteristice stării sale de *cultură*, îndeosebi de plăsmuitor de *artă* — lucru cu deosebire izbitor în *Afară-i toamnă*, care din acest punct de vedere e un poem eminescian prototipic. Dintre manifestările originare ale firii omenești, cele mai nemijlocit supuse legilor generale ale devenirii sînt tocmai senzațiile, impresiile, potrivit caracterului lor de spontaneitate desăvîrșită, particularității de a se ivi la nivelul mai multor — sau tuturor — simțurilor deodată, substituindu-se

cu repeziciune, parcă alungîndu-se unele pe altele, într-o veşnică procesualitate involuntară, informă. Cînd ai „simţit" ceva (în ordinea psihică, nu fizică, bineînţeles), aceasta a şi intrat în „trecut", cu tot ceea ce conţinea *unic, irepetabil*. De aceea, într-o accepţie mai curentă decît cea particularizată prin binecunoscuta exclamaţie goetheană : „Clipă, opreşte-te !"—aceasta nu poate fi smulsă din curgerea ei implacabilă, ireversibilă. Poate fi însă *readusă* din trecut. Două însuşiri fac posibilă această readucere „secundă", în „prezentul" conştiinţei : *memoria voluntară* şi *memoria involuntară*. Memoria „voluntară " e reazimul psihologic — dar şi mai cuprinzător antropologic — a ceea ce am numit „structura reflexivităţii", constituind o *procesualitate inversă* şi care poate fi *provocată, dirijată* după voie, în raport cu „Erlebnis"-ul senzorio-impresiv de aievea. Pe treptele dintîi ale acestei procesualităţi „cu semn întors" (ar fi zis Eminescu) ia naştere structura reflexivităţii *artistice*. Aceasta, în sensul că readucerea în „prezentul memoriei" a celor trăite cîndva — fie şi *aposteriori*, ca „amintire" — se efectuează printr-o *selectare* a ceea ce nu şi-a pierdut *forţa impresivă explicită* şi *semnificaţia tot atît de puternică*, dar *implicită*, din chiar momentul trăirii de aievea, ori şi-a cîştigat (în raport cu experienţe ulterioare) valori impresiv-semnificative care la vremea lor au putut trece neobservate. Pe treptele următoare ale amintitei procesualităţi inverse ia naştere ceea ce s-ar putea numi „structura reflexivităţii abstractizatoare", de care beneficiază în mod curent omul de ştiinţă, filozoful specializat, nu şi creatorul de frumos. Cît priveşte „memoria involuntară", adică acea erupţie neaşteptată în conştiinţă a unor trăiri ce păreau pentru totdeauna uitate, dar, prin atingere cu *trăiri imediate* ori cu *aspiraţii obsesive*, inundă „prezentul memoriei" ca reprezentări nălucitor de „vii", — ea nu mai reprezintă doar reazimul strict *psihologic*, ci totalizant *antropologic*, a ceea ce am numit „structura imaginativităţii".

Trebuiau făcute şi asemenea precizări (mai mult sau mai puţin „genetice") spre a se înţelege bine ceea ce începusem să relevăm în legătură cu *Afară-i toamnă*. Că acest poem stă sub semnul precumpănitor al „structurii sensibilităţii", situînd o „clipă" plenitudinară de iubire într-un „prezent" ca şi „etern", am văzut cum se verifică la nivelul diferiţilor *constituanţi* ai semnificatului. Însă că, prin asta, poemul s-ar situa în categoria liricii de iubire „fericită", infirmînd astfel „schopenhauerismul" poetului, cum socot a putea susţine unii comentatori, iată ceea ce nu se mai verifică. De aici înainte încep să se ivească, răsturnătoare de prejudecăţi şi superficialităţi adînc înrădăcinate, paradoxele în suită ale *constituenţilor semnificantului*. Sensibilitatea e, după cum am constatat, dintre manifestările omeneşti specifice, cea mai supusă legilor „devenirii". Pînă s-o *comunici*, a şi intrat în „trecut" ca un flux *preformal*, dar *neformat*, nestructurat ; trebuie s-o reduci în „prezent", s-o reactualizezi cu sprijinul *complex-selector* al „memoriei voluntare" şi „involuntare", conjugat (etanşeitate netă între acestea nu există), pentru ca ea să se „structureze". Ceea ce e întru totul în firea lucrurilor. Dacă *arta* e reflectare-refracţie, atunci trebuie să se admită *anterioritatea* „reflectantului" în raport cu ulterioritatea „reflectatului". Iar aşa fiind, fără a fi canonizată, *teoria distanţării* faţă de evenimentele, impresiile, trăirile ce urmează a fi „oglindite" dobîndeşte în orice tip de creaţie artistică un statut ontologic de neclă-

tinat altminteri decît prin iluziile şi veleităţile pur voluntariste. Putem deci conchide, înainte de a trece la noile exemplificări ce se impun, că *sensibilitatea*, considerată ca trăire senzorial-impresivă nemijlocită, nu constituie o *structură*, ci numai *materia* şi *posibilitatea* acesteia, atît din perspectiva generic antropologică, precum şi din cea mai particularizant artistică. Abia trecerea ei din ipostaza *preformală* a manifestării ca atare în aceea de „zăcămînt" al *memoriei voluntare* şi *involuntare* constituie un început de structurare (la nivelul subconştientului şi al inconştientului). Iar acesta se continuă şi se încheie prin amintita *procesualitate inversă* a readucerii senzaţiilor şi impresiilor din „depozitul" amintirilor în „laboratorul" conştiinţei *reflexive* şi *imaginative*, potrivit unor impulsuri între care iarăşi nu poate să existe separaţie absolută : pragmatice, teoretice, artistice. În fine, recurgînd la o comparaţie cu pictura, am putea zice că „structura sensibilităţii" în orice tip de artă se aseamănă *varietăţii şi concreteţei culorilor*, care într-un tablou izbutit par să acopere totul, să nu mai lase loc pentru altceva decît pentru propriul său „mesaj". Şi totuşi „codul" acestuia îl constituie „desemnul" prealabil (pînă la urmă disparent), precum şi celelalte detalii de „concepţie" mai cu premeditare chibzuite sau mai spontane în ceea ce priveşte alegerea, îmbinarea, densitatea cromaticii, cărora numai „reflexivitatea" şi „imaginativitatea" le conferă o anume semnificaţie de amănunt şi de ansamblu.

Reîntorcîndu-ne la textul sonetului *Afară-i toamnă*, vom înţelege mai bine cum „structura sensibilităţii" *se face*, se *configurează* parcă sub ochii noştri. Actualizarea, distribuirea, potenţializarea *materiilor* ce au premers-o fusese determinată de „concepţia" lucid artistică de la temelia poemului, de „strucura reflexivităţii" (în ipostaza ei încă doar *inteligibil-concretă*, nu *logic-abstractizantă*), precum şi de fericitele întregiri — numai aparent *spontane* — ale acestei „concepţii" în ordinea dilatării perspectivei, a unificării şi densificării „atmosferei" lirice, datorită „structurii imaginativităţii". E de relevat de altminteri că, îndeosebi fără intervenţia „structurii reflexivităţii" artistice, „sensibilitatea" creativă se despleteşte în „sensiblerie", iar „imaginativitatea" — în „imagerie"; pericole pe care, cu *gustul* său infailibil, neîncrezîndu-se în uşurinţa cu care elabora, Eminescu le-a evitat recurgînd la tehnica *variantelor*, neanihilată nici după publicarea unei scrieri. Aceeaşi e situaţia şi în cazul sonetului *Afară-i toamnă*. Versiunile dinaintea celei publicate la 1 octombrie 1879 în „Convorbiri literare" (cf. *Ms. 2268*, f. 14 — 15, din 1876—1877 ; *Ms. 2261*, f. 139, din 1878 ; *Ms. 2279*, f. 1, din 1878—1879 ; *Ms. 2260*, f. 238, din 1879) îşi pot spune cuvîntul în privinţa „genezei", îndeobşte ocolite de către specialişti, a structurilor.

Destinat prin intuiţie originară să reprezinte un revelator sistem de *opoziţii* între „ontic" şi „antropologic", în versiunile preliminare poemul dezvăluia repetate indecizii şi tatonări. Şovăiala dintîi viza, în toate cele patru versiuni preliminare, determinarea contrastelor de cadru : abia pomenită, prin acel „afară-i sloată" de pe la mijlocul primelor trei variante ale sonetului, opoziţia dintre ambianţa naturalistică de „vremuială" şi liniştea tutelată de iubire a „interiorului" nu se ridica la *tensiunea* întrezărită. În versiunea imediat premergătoare celei publicate, neajunsul amintit tindea să fie înlăturat, numai că în chip inadvertent : „Afară-i iarnă, vi[s]col, frunza-nnoată/ Iar vîntul zbate-n geamuri [grele picuri]".

Osebit de faptul că „sloata" nu avea cum să concorde cu anotimpul iernatec, cadrul exterior era şi altminteri nepotrivit aproximat; *iarna*, indiferent de manifestările ei mai aleatorii („viscol" etc.), simbolizează prin înţelesul adînc „odihna" naturii, adică ceva *asemănător*, nu *opoziţional*, în raport cu celălalt fel de „odihnă", cu *dragostea* egală sieşi, în ipostaza ei de „reculegere". Pe de altă parte, în comparaţie cu textul publicat, versiunile dinainte vădeau o determinare a detaliilor accentuată pînă la prozaism. („Astfel mă-ncurc de voie-n dulci nimicuri, / De muşti mă apăr, cari zboară roată ..." ; „Dar şi mai bine-i, cînd afară-i sloată, / Să stai fumînd la foc, de somn să picuri" ; etc.). Instruitoare pentru *geneza* din impulsuri *amintitor-reflexive* a „structurii sersibilităţii" sînt, în succesivele formulări, numai versul liminar şi cele venind în completare : „Gîndirea mea în vremi trecute-nnoată, / Deschid volume mari şi vechi tipicuri, / Citesc scrisori păstrate-n roase plicuri / Şi-mi amintesc pe rînd viaţa toată" ; „Cînd mintea ta în vremi trecute-noată, / Faci versuri nouă după vechi tipicuri / .../ ; „Cînd gîndul tău în vremi trecute-noată" ... ; ş.a.m.d. Însă, concepînd „interiorul" în versurile premergătoare ca pe o ambianţă de „reverie" singuratecă, nu figurînd două „reculegeri" paralele şi restrînse în sine pînă la ivirea gestului ca şi magic de substituire a *reprezentărilor* oricît de voluptoase cu *trăirea* („mîni subţiri şi reci mi-acopăr ochii"), poetul nu ajunsese a-i inculca sonetului tensiune şi lărgime de semnificaţii în cel puţin două privinţe. Simetriile complementar-antinomice din modul de a trăi epifenomenele iubirii încă nu apăruseră : acele „tu citeşti scrisori din roase plicuri" ş.c.l. atribuite în versiunea publicată *femeii* ; acel „Şi eu astfel mă uit din jeţ pe gînduri, / Visez la basmul vechi al zînei Dochii" etc., semnificînd în versiunea apărută la „Convorbiri..." atitudini ale *bărbatului*.

Abia prin reliefarea potrivită — în cadrul antinomiei existenţiale ontic-antropologic — a demnităţii cuplului generic uman „bărbat" — „femeie", aşa cum se observă în versiunea publicată, funcţionalitatea semantică şi expresivă a poemului se limpezea în toate detaliile : opunînd, adică, substituirilor fără sfîrşit dintre „armonia" şi „dizarmonia" onticului ceea ce dragostea poate simboliza drept „armonie" permanentizată în ordinea antropologică asumată plenitudinar. Iar cu asemenea optică structurală ce diferă de cea curentă — în sensul că nu porneşte doar dinspre „semnificat" către „semnificant", după cum nu evită diacronia (etapele „genezei") în exclusiva favoare a sincroniei, ci îmbrăţişează simultan această multiplicitate de planuri — orice reverberaţie a înţelesurilor sau a modalităţilor de întruchipare a acestora se dezvăluie fără dificultăţi notabile. Astfel, ciclicitatea devenirii din natură urmărită în etapele ei paroxistice, prin foarte marcată simetrie contrastantă cu intensitatea parcă transtemporală a „clipei" de dragoste, determină în ordinea expresivă un rafinat sistem de *indeterminări* gramaticalo-stilistice, de *opoziţii*, de mutaţii ale funcţiilor, de *brevilocvenţă* a constituenţilor „semnificatului". Ca în *Glossă* (cum s-a observat de mult, dar „în sine", nu în virtutea unor raţiuni specific structurante), prevalează substantivele şi epitetele subsecvente în formă nearticulată („toamnă", „frunză-mprăştiată", „geamuri", „grele picuri", „scrisori", „roase plicuri" ş.a.m.d.). De asemenea, adverbele în poziţii-cheie sînt dintre cele de mare generalitate referenţială („afară"), ca şi pronumele nehotărîte („nime"), dispuse

în relații contrastante cu metonimiile substantivat-mișcătoare („geamurile", „ușa", ca însemne de fragilitate ale sanctuarului fericirii omenești — însă dovedindu-se pînă la urmă, printr-un nou contrast, doar la prima vedere așa). Conjuncțiile cu principale rosturi expresive sînt așezate la început de vers, într-un savant (dar nu și gratuit) joc al coordonărilor, opozițiilor sau numai disimetriilor („iar", „ci", „și", „dar", „și", „iar"). În funcție de indeterminarea aproape generalizată (modalitate stilistică de a viza categorialul), granițele și așa destul de șubrede dintre optativele și conjunctivele vorbelor se estompează pînă în preajma substituirii de roluri („n-ai vrea", „să bată", „să stai", „să picuri").

Analiza ar putea fi încă mult prelungită, urmărind balansul sinesteziilor dintre vizual, auditiv, tactil, termic etc., ca și „baletul" suav desfășurat — sau numai deductibil — al gesturilor, mimicii, atitudinilor învăluite de nu știu ce taină, derivînd din „semiotica" la tot pasul subminată de imprevizibil a dragostei. Nu trebuie ignorat nici faptul că adoptarea multiplelor rigori ale *sonetului* și-a avut partea ei în asemenea exemplară configurare a substanței poematice de către nu mai puțin riguroasa acțiune structurantă a „reflexivității" artistice. Însă aceasta ar impune un studiu aparte, de *retorică aplicată*, — nu indispensabil aici, unde extensiunea analitică în voia căreia ne-am lăsat cu bună știință a vizat altfel de țeluri. Luminarea detailată a nexurilor poemului ni s-a părut un bun prilej pentru înlăturarea discreditului aruncat de atîția asupra „gîndirii" în artă (prin tradiționala confuzie dintre *implicitul* cugetării artistice și *explicitul* celei teoretice, abstractizatoare). Am voit să-i relevăm capacitatea de a determina *saltul* de la conglomeratul senzorial — impresiv la *sensibilitatea* artistică (și nu numai), care, întrucît devine inteligibilă în mod plural, prin dobîndirea stării cosmotice, e mai pătrunsă de elemente intelective decît se crede. În fine, am voit să relevăm și faptul că prin eliminarea prisosurilor, ca și prin punerea nucleelor senzorialo-impresive în relația și în lumina ce cu necesitate li se cuvin de-a lungul procesului structurant, „reflexivitatea" de tip creativ creează distanțele (atît de trebuitoare în artă) dintre *sensibilitate* și *sentimentalism*. „Sensibilitatea" autentică „semnifică"; „sentimentalitatea", neavînd ținută și noimă, mistifică.

ALEXANDRU MELIAN

CULTUL PENTRU MUNCĂ ÎN PUBLICISTICA LUI EMINESCU

Motto: Blestemul din Biblie: „În sudoarea frunții tale îți vei cîștiga hrana" n-a fost un blestem, ci o binecuvîntare.

Eminescu

Deși s-a transformat în mit, Eminescu este mereu un contemporan. Fiecare generație și-l asumă ca pe o componentă a propriei ființe, transformîndu-i Cartea nu doar într-un fel de text sacru, ci și într-un manual suigeneris de silabisit viața. Și dacă poezia, proza și teatrul, cînd poartă însemnele genialității, rămîn totdeauna și pretutindeni de o eternă actualitate esențială, publicistica, cu existența ei de efemeridă, își limitează ecourile semnificative și eventual strălucirea la epoca în și din care a luat naștere.

Eminescu face excepție de la această regulă. Publicistica lui, ivită circumstanțial, s-a fixat între permanențe. Căci, așa cum o spunea într-un articol remarcabil G. Munteanu, „e în această gazetărie, căreia mulți îi caută sensul exclusiv practic, o nuntire extraordinară de vocabule și întorsături ale zicerii din toate vîrstele românești, o întretăiere de referințe în care și-a dat parcă întîlnire cultura lumii, dar e mai cu seamă o convocare nemaiauzită de voci în care distingem îngemănîndu-se poeții și profeții, legiuitorii și oratorii, cărturarii și înțelepții — ca ipostaze menite să nu lase neexprimat nimic din ceea ce definește condiția umană" [1].

Alături de valoarea documentară proprie oricărei moșteniri publicistice, ziaristica eminesciană poartă însemnele imunității față de nocivitatea timpului. Fiindcă dincolo de faptele, de oamenii și de realitățile cotidiene ce i-au determinat intervențiile, o semnificație desprinsă de individual și particular străbate paginile. Serurie, Candiano, Carada devin simboluri, un fel de personaje smulse accidentalului prin tipicitate, iar pledoariile provocate de mizeria țăranului, de afacerea Warșawski sau de răpirea Bucovinei (ca să luăm doar un exemplu) devin parabole ale oprimării, ale trădării ori ale cotropirii. Lectura unor astfel de pagini, din păcate puțin și fragmentar accesibile generațiilor postbelice, capătă atributele rarelor experiențe intelectuale. Cititorul de azi și probabil din totdeauna descoperă acolo nu doar însemnele unui secol dispărut, ci și permanențele unei febrile căutări umane. Fiindcă, în esență, publicistica eminesciană este un alt teritoriu al goanei sale după ideal. Iar în acest

[1] G. Munteanu, *Constante ale gazetăriei eminesciene*, „Tribuna", 17, 24 august 1972.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 39—47, București, 1980.

spațiu, idealul se întemeiază pe cultul a trei valori fundamentale : Adevăr, Iubire de Patrie, Muncă.

Dacă obsesia Adevărului și incadescența patriotică la Eminescu sînt cu totul previzibile, fiindcă ele se află sublimate în cele mai adînci straturi ale creației literare, cultul pentru Muncă la un aparent boem, la un poet al evaziunilor și al metafizicii, al somnului și al visului e parcă mai puțin previzibil. Și totuși aceasta este réalitatea. Munca reprezenta pentru gazetar punctul geometric al existenței omenești. Ea era socotită singura modalitate de ameliorare a condiției umane, unica formă de asigurare cinstită a existenței cotidiene și cel dintîi criteriu de apreciere a valorii unui individ sau a unei colectivități. Această convingere, în raport cu care și-a organizat și propria-i viață — de rememorat întreaga biografie care, dincolo de aparențele superficiale de boemă, dezvăluie, atît existențial cît și artistic, o extraordinară muncă — a devenit, asemeni Adevărului și Patriei, unitate de măsură și criteriu de valoare. Oamenii, societățile, istoria, toate sînt calificate în raport cu poziția lor practică față de muncă. Fiecare fenomen social și întreaga viață politică sînt confruntate cu acest criteriu. Într-un articol din 1882, de pildă, referindu-se la gravele probleme ale timpului, Eminescu propunea o astfel de soluție : „Un singur remediu există în contra acestor rele, dar trebuie aplicat cu toată rigoarea, cu tot exclusivismul : munca, acest corelat mecanic al adevărului ; adevărul, acest corelat intelectual al muncii. Dar muncă, nu nimicuri, nu mînare de muști la apă ; și adevăr, nu fraze lustruite și negustorie de vorbe" („Timpul", 22 iulie 1882). De observat finețea corelării dintre *muncă* și *adevăr*, ca singurele temeiuri ale unei vieți sociale sănătoase și ca unic mijloc de vindecare a unui organism social bolnav.

Ceea ce stîrnește admirație și surpriză este aria cunoștințelor sale de economie politică, integrate într-o gîndire profundă și de mare claritate. Urmărindu-i activitatea, cititorul trăiește mereu sentimentul că se află în fața unui genial chirurg social care fixează cu precizie diagnosticul în urma unei investigații etiologice de mare finețe. Nu o dată argumentele și demonstrațiile lui vădesc o gîndire dialectică și o abordare materialistă a fenomenelor. În acest sens, G. Călinescu avea perfectă dreptate atunci cînd afirma „că economismul lui Eminescu e un adevărat materialism istoric"[1].

Toate marile probleme ale epocii, abordate de scriitor, — de la chestiunea formelor fără fond și pînă la pătura superpusă, de la situația țăranului român și pînă la farsa politicianismului — sînt analizate din perspectiva acestui criteriu și a celorlalte două.

Celebra teorie maioresciană, sintetizată în articolul *În contra direcției de astăzi în cultura românească*, se regăsește adesea și în publicistica lui Eminescu. Dar în timp ce mentorul Junimii își dezvoltă teoretic și speculativ argumentația, poetul și-o întemeiază pe criteriul muncii, fortificat prin imperativul adevărului și cultul patriei.

După părerea sa, „temelia unui stat sînt clasele puternice și bogate de oameni muncitori, ale căror interese sînt puse în armonie prin legi drepte și practice („Timpul", 24 nov. 1877). Factorul esențial în raport

[1] G. Călinescu, *Opere*, 13, Minerva, 1970, p. 159.

cu care se definesc toate componentele acestuia este tocmai activitatea productivă, în plan material şi spiritual „... temeiul unui stat e munca şi nu legile [...] bogăţia unui popor stă, nici în bani, ci iarăşi în muncă" („Timpul", 18 dec. 1879). Orice colectivitate umană, ca tot şi ca parte, care nu-şi fundamentează existenţa pe muncă este socotită coruptă şi destinată pieirii, chiar dacă în planul suprastructurii îşi etalează aparenţe de strălucire şi succes. „O societate ca a noastră care nu se întemeiază pe muncă e o societate coruptă [...] Armata noastră poate cîştiga bătălii, Alecsandri poate scrie versuri nemuritoare, un ministru de externe poate conduce politica în afară cu nemaipomenită dibăcie; toate astea împreună vor forma luxul istoric al existenţei noaste, dar acest lux nu va opri descompunerea sîngelui nostru social, peirea noastră prin peirea muncii" („Timpul" 9 dec. 1878).

Pentru Eminescu, fondul invariabil al oricărei forme este munca. În afara acesteia, forma rămîne goală iar sistemul care o cultivă, infirm. „Nici ziare, nici legi, nici academii, nici o organizaţie asemănătoare cu cele de mai înainte nu sînt în stare a înlocui munca şi o stare de lucruri care nu se întemeiază pe ea e o fantasmagorie care va dura mai mult sau mai puţin, dar se va preface în fum la suflarea recei realităţi" („Curierul de Iaşi", 22 dec. 1876). Cuprinsul oricărei civilizaţii „nu se realizează decît prin muncă" iar „liber nu e decît omul care trăieşte din munca productivă a mîinilor sale" („Curierul de Iaşi", 9 ian. 1877). Însăşi „condiţia civilizaţiei statului este civilizaţia economică". De aceea, tendinţa de „a introduce formele unei civilizaţii străine, fără ca să existe corelativul ei economic, e curat muncă zadarnică" („Timpul", 23 dec. 1877).

Chiar şi nivelul culturii unui popor, acumulările şi izbînzile pe acest plan, sînt determinate de muncă şi nu de reglementările decizionale: „... nici o lege electorală, nici o constituţie, nici o punere la cale omenească nu e capabilă să ridice în mod spontan treapta de cultură în care se află un popor, precum nici o vorbă, nici un volum scris nu e în stare a înmulţi puterea unui copil. Acest spor nu se cîştigă decît prin muncă" („Timpul", 14 apr. 1883). Aşa după cum nu prin descendenţă, ci tot prin muncă se asigură şi perenitatea istorică. „Nu originea face pe un popor să fie trainic, ci munca lui proprie, fie cu mîna, fie cu mintea" („Timpul", 6 mai 1880).

În cultul pentru muncă îşi află justificare şi înverşunarea faţă de liberalism a lui Eminescu. Excepţionalul ciclu, scris în 1877, *Icoane vechi şi icoane nouă* este integral definitoriu pentru aceasta ca şi pentru întreaga lui gîndire sociologică. După opinia poetului, „temelia liberalismului adevărat este o clasă de mijloc care produce ceva, care puind mîna pe o bucată de piatră îi dă o valoare înzecită şi însutită de cum o avea, care face din marmură statuă, din in pînzătură fină, din fier maşine, din lînă postavuri" („Timpul", 11 dec. 1877). Or, în România, clasa de mijloc este formată din „dascăli şi din ceva mai rău, din advocaţi". Două pături care nu fac nici profesorat nici avocatură pentru că fac politică. „Şi cine plăteşte oare pe aceşti domni din clasa de mijloc — se întreabă Eminescu — a căror mîini şi inteligenţă nu produc valori de un ban roşu măcar? În linia de urmă munca ţăranului care ca dorobanţ moare pe cîmpul de

război, ca muncitor se spetește plătind dări pentru a ține pe umerii lui o clasă de trîntori netrebnici".

Laitmotivul eminescian este acela al compensării prin muncă a oricărui beneficiu. Nici un drept nu trebuie să se întemeieze decît pe datorie. Apostrofări de tipul celor ce urmează îi relevă perfect modul de a gîndi: „Dar acum de ne veți fi iertat sau nu, să stăm la vorbă gospodărească și să vă întrebăm ce poftiți dumneavoastră? Și ca să știm că aveți dreptul de a pretinde, să întrebăm ce produceți?" Tocmai nerespectarea unor asemenea principii fundamentale stîrnesc gazetarului cunoscutele-i sarcasme și mînii. Nu „mînii personale", cum susține G. Călinescu, ci exponențiale. De pildă, un pasaj ca și cel de mai jos poate șoca prin violență și expresivitate, dar nu poate ascunde justețea esențială și nici caracterul altruist: „Dumnealor vor s-o facă pe boierii (e vorba de tineri întorși de la studii din străinătate, *subl. n. A. M*). 3—4—500 de franci pe lună nu-i liniștesc și nu-i fac să se puie pe muncă pentru a deveni folositori nației de pe spinarea căreia trăiesc. Sînt născuți pentru lucruri mai înalte, pentru deputății, ministerii, ambasade, catedre de universitate, scaune în academie, tot lucruri mari la care cinstiții lor părinți, cari vindeau bragă și rahat cu apă rece sau umblau cu patrafirul și sfiștiocul din casă-n casă, nici nu visaseră — și nici n-aveau dreptul să viseze, căci nu dedese naștere unor feți-frumoși cu stele-n frunte, ci unor băieți groși la ceafă și tîrzii la minte, de rînd, adesea foarte de rînd.

Căci din două una. Sau acești oameni sînt toți genii și prin „calitatea" muncii lor intelectuale merită locul pe care-l ocupă sau, neproducînd nici o valoare, nereprezentînd nici un interes general decît pe al stomahului lor propriu, trebuie reîmpinși în întunericul ce li se cuvine.

Țărani? Nu sînt. Proprietari nu, învățați nici cît negru sub unghie, fabricanți — numai de palavre, meseriași nu, breaslă cinstită n-au, ce sînt dar? Uzurpatori, demagogi, capete deșerte, leneși care trăiesc din sudoarea poporului fără a o compensa prin nimic, ciocoi boieroși și fuduli, mult mai înfumurați decît coborîtorii din neamurile cele mai vechi ale țării".

În astfel de rînduri, atitudinea eminesciană își dezvăluie și o altă latură: prețuirea acelor categorii sociale care-și justifică existența prin muncă. Între ele, cum este ușor de observat, marea afecțiune și prețuire se îndreaptă spre țăran. Spre cel care „muncind dă o valoare pămîntului, plătind dări, plătește pe acești mizerabili, vărsîndu-și sîngele onorează această țară" („Timpul", 30 dec. 1877). Situația țăranilor a și reprezentat pentru el realitatea socială căreia i-a consacrat cele mai calde și cele mai fulminante rînduri. Așa cum scria în 1882, „e poate singura chestiune în care am scris cu toată patima de care e capabilă inima noastră, cu toată durerea și cu toată mila pe care ne-o inspiră tocmai țăranul, acest unic și adevărat popor românesc.

El căruia nu-i dăm nimic în schimb păstrează prin limbă și datini unitatea noastră națională; el e păstrătorul caracterului nostru în lumea aceasta franțuzită și nemțită, el e singurul care de zece veacuri n-a desperat de soarta noastră în Orient. Așa chilos și greoi cum este, e o parte de rezistență în el pe care nimeni n-o poate sfărîma, nimeni îndupleca" („Timpul", 16 febr. 1882).

Atitudinea față de țăran nu este doar una afectivă. Ca și în alte chestiuni, înțelegerea adîncă și luciditatea îi patronează intervențiile. Ceea ce afirma într-un articol cu privire la patriotism este perfect valabil și aici: „Inimă foarte caldă și minte foarte rece se cer de la un patriot, chemat să îndrepteze poporul său și fanatismul iubirii patriei, cel mai aprig fanatism nu oprește de fel ca creerul să rămîie rece și să-și îndrepteze activitatea cu siguranță, să nimicească adevărata cauză a răului și să o stîrpească cu statornicie de fier" („Convorbiri literare", 1 august 1876).

Pe această linie rămîne cu totul remarcabilă analiza pe care Eminescu o face, în *Paralele economice*, din ciclul *Icoane vechi și Icoane nouă*, muncii și țării agricole în raport cu munca și țara industrială. Fără a mai fi necesar vreun comentariu să urmărim această pagină în care aflăm îngemănate iubirea și grija, inteligența și farmecul, filozoful și economistul: „Dar va zice cineva: Ei și? Cu munca românului nu pot să fac stat constituțional cu libertate, egalitate, fraternitate și suveranitate? Franțujii sînt farmazoni de au putut-o face, — și noi să nu putem? Nu sîntem noi oameni și nu putem să ne luăm după dînșii? Adecă ei să fie mai cu cap decît noi? Adevărat. Franțuzul nu-i mai cu cap decît noi... dar mai este un cusur la mijloc care ne împiedică sau ar fi trebuit să ne împiedice.

Franțuzul ia o bucată de metal de preț de 50 de parale și-ți face din ea un ceasornic pe care ți-l vinde cu doi napoleoni; d-ta îi vinzi ocaua de lînă cu un franc și el ți-o trimite înapoi sub formă de postav și-ți ia pe aceeași oca 20 de franci; franțuzul ia paie de orez, care nu-l țin nimica, și-ți împletește din ele o pălărie pe care nevasta d-tale dă trei sau patru napoleoni.

Nu-i mai cu cap, pentru că mintea nu se mănîncă cu lingura, ci o moștenește omul de la tată și de la mamă, încît un mocan poate fi tot atît de isteț și deschis la cap ca și un ceasornicar din Paris, numai vorba e că mocanul n-a deprins meșteșugul și de aceea cîștigă într-un an cît cîștigă meșterul din străinătate într-o zi.

De aceea însă meșterul din Paris are de unde plăti camere, universități, teatre, biblioteci, ba chiar brînză de iepure, de ar avea poftă de dînsa, poate s-o aibă. Dar noi, popor de țărani, nu le putem toate acestea decît cu încetul, și unde franțuzul e cu dare de mînă noi trebuie să legăm paraua cu trei noduri, pentru că ceea ce un popor agricol nu are niciodată, sînt banii. (...)

Neapărat că nu trebuie să rămînem popor agricol, ci trebuie să devenim și noi nație industrială măcar pentru trebuințele noastre; dar vezi că trebuie omul să-nveție mai întîi carte și apoi să calce a popă, trebuie mai întîi să fii nație industrială și după aceea abia să ai legile și instituțiile națiilor industriale".

Cît de intim și de actual rostește pentru noi glasul din veac al poetului!

Plină de semnificație îi este și atitudinea față de nouă clasă muncitoare care se ivea la sfîrșitul veacului trecut. Atît de des citata și mereu actuala notiță din „Curierul de Iași", *Robie modernă*, relevă nu doar simpatia îndurerată față de muncitori și revolta sarcastică față de condițiile inumane, ci și înțelegerea subtilă a faptului că munca, cea care a creat ființa umană, poate să o și dezumanizeze. „La noi, în țara absolutei liber-

tăți, este însă cu putință ca lucrătorul să nu se bucure nici de duminică, nici de sărbătoare, să nu se bucure nici de răgazul pe care scriptura îl asigură pînă și animalelor. Mania de a trata pe om ca simplă mașină, ca o unealtă pentru producere este, întîi de toate, ce poate fi mai neomenos ; al doilea, dezastruoasă prin urmările ei. Căci vita de muncă se cruță de boală, i se măsoară puterile, nu se încarcă peste măsură, pierderea ei e egală cu cumpărarea unei alteia, încît interesul bineînțeles al proprietarului este cruțarea. La om lucrul se schimbă. Poate să piară în bună voie... se va găsi totdeauna altul în loc, căci nevoia e o dăscăliță amară care primește orice condiții. [...] Muncind 12—14 ore pe zi, aceste zile lungi și negre nu sînt întrerupte de duminici, nici de sărbători, încît chestiunea socială atît de ventilată în Europa trebuia s-o vedem la noi în forma ei cea mai crudă".

Cultul eminescian față de muncă, împreună cu celelalte două invariante ale crezului său publicistic, — deși nu numai ale acestuia — permit o mai adecvată înțelegere a gazetăriei sale și îndeosebi a aspectelor ei controversate. Se știe, de pildă, că de-a lungul vremii, antiliberalismul precum și negarea violentă a regimului instaurat după detronarea lui Cuza, manifestarea critică față de principiile pașoptiste de libertate, egalitate și fraternitate, atitudinea din timpul și de după războiul de la 1877, poziția față de elementele alogene, pentru a le aminti doar pe cele mai importante, au reprezentat pentru unii comentatori tot atîtea laturi negative ale activității desfășurate de Eminescu. Nu o dată s-a vorbit de mînie pătimașă, de xenofobie și antisemitism, de subiectivism extrem determinat de idiosincrazii personale. Dacă se trece însă dincolo de expresivitatea adesea pamfletară a limbajului și dincolo de exagerările circumstanțiale, generate de febra polemică, se poate constata, — într-o abordare complexă, totală și de bunăcredință — că la baza atitudinilor lui publicistice se află totdeauna cultul pentru Adevăr, pentru Patrie și pentru Muncă. Acționînd ca temeiuri interioare ale ființei sociale, aceste componente ale propriei table de valori îi orientează întreaga viață, impunîndu-se drept criterii supreme de apreciere. Într-o asemenea perspectivă, amintitele etichetări se dovedesc rezultatul unor abordări superficiale și nenuanțate, a unor generalizări false și fragmentare, uneori a lipsei de înțelegere, voită sau involuntară.

Negarea amintitelor principii pașoptiste, de exemplu, antiliberalismul și în general respingerea radicală a politicii dusă de guvernele liberale se întemeiază pe rezultatele confruntării cu adevărul, cu dragostea de patrie și, mai ales, cu poziția față de muncă. Cea dintîi operație pe care o săvîrșește Eminescu, în abordarea oricărui fenomen social, este evidențierea raportului dintre principiul teoretic și corespondentul practic al acestuia. Și constatarea aproape generală este că între cele două laturi concordanța — firească într-un organism social sănătos — lipsește. De aici necesitatea disocierilor, totdeauna fructuoase, dar absolut obligatorii în cazul structurilor statale demagogice. Promovarea verbală a unor idei și principii generoase nu este suficientă. Ele trebuie să-și afle corespondentul, la fel de generos, în practica socială. Pentru poet, „nici o idee generală, ca convingere logică, nu e nici bună nici rea, ci devine bună sau rea prin aplicarea ei" („Timpul", 29 nov. 1879). Dintr-o asemenea perspectivă analizează el problema principiilor pașoptiste, evidențiind

identitatea lor practică în epocă : „libertatea e libertatea de a exploata, egalitatea e egalitatea de a deveni tiran ca şi vecinul meu, fraternitatea e un moft ilustrat prin ghilotină" („Convorbiri literare", 1 august 1876).

Argumentele cele mai solide le aduce Eminescu, în această chestiune, prin invocarea criteriului muncii : „... nu există nici libertate, nici cultură fără muncă — scria el în „Timpul" din 17 febr. 1880. Cine crede că prin profesarea unei serii de fraze a înlocuit munca, deci libertatea şi cultura, acela se prenumără, fără s-o ştie, între paraziţii societăţii omeneşti, între aceia cari trăiesc pe pămînt spre blestemul, ruina şi demoralizarea poporului lor". Aceasta este situaţia tuturor demagogilor, a celor care refuză să înţeleagă că „munca este singura îndreptăţire pe acest pâmînt" („Timpul", 9 ian. 1882), că „ierarhia socială [...] n-ar trebui să fie decît o ierarhie a muncii" („Timpul", 17 aug. 1882) şi că „orice cîştig fără muncă în viaţa publică este [..] imoral" („Timpul", 27 nov. 1879).

Alături de implicaţiile economice pe care le determină golirea de conţinut a principiilor, Eminescu scoate în evidenţă, cu îngrijorare şi cu clarviziune profetică (din păcate confirmată de istorie), consecinţele morale ale fenomenului în discuţie : „Nu trebuie să uităm că liberalismul cosmopolit, de care au suferit, ca de o boală cronică, pături întregi ale societăţii noastre, ne-a adus cele mai mari rele, din care cel mai mare e că nenumărate nulităţi, sub pretextul liberalismului şi al democraţiei, se servesc de stat şi de demnităţile lui pentru a cîştiga o pîine, pe care pe calea muncii oneste n-ar putea-o cîştiga ; să nu uităm asemenea că acest cîştig, la care oricine poate ajunge fără muncă, deprinde pe oameni de a spera totul de la schimbările politice, demoralizîndu-i sistematic, făcîndu-i linguşitori şi servili către mărimile zilei, prefăcîndu-i adesea în denunţători şi calomniatori, încît liberalismul în România în loc de a avea de rezultat oţelirea caracterelor, a avut din contră pe acela de-a bizantiniza şi a vestejii oamenii ce erau încă neatinşi de acest rău" („Timpul", 14 oct. 1879). Tocmai de aceea străduinţele publicistului se îndreaptă nu atît în direcţia compromiterii principiilor, cît în direcţia relevării adevăratei lor esenţe : „Asta am dori să intre în convingerea oricăruia ; trebuie ca cetăţeanul să vază că fără muncă şi fără capitalizarea ei, adică fără economie, nu există nici libertate. Cel care n-are nimic şi nu ştie să se apuce de nici un meşteşug, — dă-i toate libertăţile posibile tot rob e, robul nevoilor lui, robul celui dintîi care ţine o bucată de pîine în mînă ; căci e cu totul indiferent dacă închizi o pasăre în colivie sau dacă ai strîns de pretutindeni grăunţele din care ea se hrăneşte" („Timpul", 9 ian. 1879). Se află în asemenea rînduri nu doar mărturia unei gîndiri profunde, cu implicaţii materialist dialectice, ci şi aceea a unei iubiri nemărginite faţă de poporul cu a cărui soartă artistul a înţeles să şi-o identifice pe a sa şi pentru viitorul căruia nu a ezitat s-apuce „fierul roşu cu mîinile nude".

Aceleaşi temeiuri interioare se află şi la originea poziţiei faţă de elementul alogen din structura social-politică a ţării. Intransigenţa şi asprimea lui fără de menajamente nu sînt expresii ale antisemitismului ori ale xenofobiei, ci reflexul cultului pentru Adevăr, Patrie şi Muncă. „Dacă dăm o ochire de sus politicii sale, — scria G. Călinescu cu fineţe disociativă — vom constata că antisemitismul, xenofobia, antiliberalismul

şi mai toate celelalte aspecte sînt de fapt atitudini economice"[1]. Într-adevăr, criteriul muncii este cea dintîi probă căreia trebuie să-i răspundă, în chip adecvat, orice individ sau grup social, dornic de drepturi şi libertăţi. În funcţie de acest răspuns se relevă şi poziţia faţă de criteriile adevărului şi ale patriei. Convins că „munca şi numai munca este izvorul libertăţii şi al fericirii", el concludea de fiecare dată că cine se sustrage muncii se situează în afara oricărui drept.

Una din principalele caracteristici pe care gazetarul le descoperea elementelor alogene era deprinderea acestora de a fugi de munca productivă, materială ori spirituală, în favoarea îndeletnicirilor comerciale cu caracter speculativ sau a celor politicianiste, ambele susţinute în ultimă instanţă de munca necompensată a claselor pozitive. Este uşor de observat, dealtfel, că Eminescu pleacă totdeauna în articole de la consideraţii practice şi de circumstanţă istorică. Nu ura faţă de evrei sau alte elemente străine îi determină fulminanţele, ci dragostea faţă de poporul său, ataşamentul faţă de principiile adevărului şi ale muncii, spiritul de conservare naţională. „Cine ştie cît de departe sîntem de a urî pe evrei — şi aceasta o poate pricepe orice om cu privirea clară — acela va vedea că din toate măsurile noastre restrictive numai dreapta judecată şi instinctul de conservare au jucat singure rolul principal" („Timpul", 6 iunie 1879). Ceea ce nu poate fi tolerat, la mulţi dintre aceştia, este parazitismul şi tendinţa de spoliere a claselor muncitoare prin speculă. „Noi nu urîm pe evrei, dar nici de vină nu sîntem că au fost persecutaţi în alte părţi, că au contractat deprinderile de speculă şi de parazitism pe care le au acum şi nici nu putem iubi acest rău elementar ce cade asupra noastră" („Timpul", 20 oct. 1881).

Revelatoriu în contextul discuţiei este articolul din 1881 *Teoria compensaţiei muncii*, în care el formulează ideea esenţială că orice clasă şi oricare cetăţean trebuie să-şi compenseze situaţia materială şi poziţia socială prin muncă intelectuală sau musculară.

Acelaşi mobil se află şi la baza atitudinii faţă de alte elemente alogene, indiferent de originea lor naţională. Că nici în cazul acestora nu este vorba de xenofobie se poate constata din conţinutul unor astfel de declaraţii publice, formulate de Eminescu foarte răspicat: „Nu cerem şi nu voim, precum insinuă « Românul », exterminarea cu sabia a elementelor hibride. Dar ceea ce pretindem pozitiv e ca asemenea elemente să nu fie determinante, dominatoare în statul nostru. Nu ne opunem dacă ele se vor hrăni prin muncă proprie, dar nu exploatînd munca altora. Nu avem nimic de zis dacă Serurie se va ocupa cu cinstita cismărie Bosangi cu zidăria. Dar în cazul unui stat român nu se cade să vedem aproape exclusiv numai oameni străini incapabili de a înţelege geniul poporului nostru, şi, pînă la un grad oarecare, incapabili de a-l iubi şi de a-l cruţa" („Timpul", 3 sept. 1881). Poetul îşi exprimă chiar credinţa în posibilitatea de asimilare a acestor elemente. Integrate în sistemul de valori al poporului român, convieţuirea cu ele devine posibilă. „Nu oprim pe nimenea nici de a fi, nici de a se simţi român. Ceea ce contestăm e posibilitatea multor din aceştia de a deveni români deocamdată. Aceasta e opera secolelor. Pînă însă vor fi cum sînt; pînă ce vor avea instincte de pungăşie şi de cocoterie, nu merită a deter-

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 159.

mina viaţa publică a unui popor istoric. Să se moralizeze întîi, să-nveţe carte, să-nveţe a iubi adevărul pentru el însuşi şi munca pentru ea însăşi, să devie sinceri, oneşti cum e neamul românesc, să piarză tertipurile, viclenia şi istericalele fanariote şi atunci vor putea fi români adevăraţi" („Timpul", 18 aug. 1881).

De bună seamă, Eminescu nu a putut evita erorile. Şi nici nu putea s-o facă. Estimările incomplete, generalizările parţiale, inflexibilitatea diplomatică şi în genere accentele extreme, impuse de stilul polemic, nu lipsesc din publicistica sa. Dar ceea ce ni se pare esenţial şi deci profund definitoriu este, pe de o parte bunăcredinţa lui fără fisură iar pe de altă parte întemeierea întregului apostolat gazetăresc pe cultul celor trei valori : Adevăr, Patrie, Muncă. Din perspectiva acestora şi în lumina lor, publicistica lui ni se dezvăluie ca un act rostuitor sacralizat de elevaţia idealurilor slujite. Un act săvîrşit de către un *Fecior de împărat fără stea*, convins că este purtător de menire nu doar în lumea imaginarului, ci şi în aceea a istoriei, povîrnită parcă pe căile rătăcirii şi ale pierzaniei.

STAN VELEA

PAGINI DIN ILUMINISMUL POLONEZ: IGNACY KRASICKI — ROMANUL POLEMICO-DIDACTIC

I. PRELIMINARII

În semn de cinstire pentru inițiativele înnoitoare în domeniul culturii, intelectuali de prestigiu îi conferă în 1765 lui St. Konarski (1700—1773), reprezentant de seamă al iluminismului polonez, o medalie pe care erau gravate cuvintele *sapere auso*. Era un semn neîndoielnic că procesul de eliberare a conștiinței, întreprins de raționaliști în secolul luminilor, începea să-și arate roadele și în Polonia. Peste ani, în 1784, Kant avea să definească modelul uman al iluminismului prin mijlocirea aceleeași formulări, *sapere ausus*, atestînd retrospectiv realizarea fundamentală a epocii. Începută încă din Renaștere, slobozirea cutezanței creatoare din stereotipiile teocentrice în primul rînd se împlinește prodigios — constata și W. Dilthey — în epoca luminilor, cînd gîndirea autonomă se impune ca cea mai importantă funcție a spiritului, dezlegînd tainele naturii și introducînd în toate disciplinele activității omenești principiile rațiunii curățate de balastul limitativ al subiectivității [1]. Se finalizau astfel ample și energice acțiuni socio-intelectuale, cu începuturi datînd din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Înflorirea științelor experimentale în Anglia, marile descoperiri (atracția gravitațională de către Newton, spre exemplu) și apariția moraliștilor și a filozofilor de concepție iluministă (Locke, Shaftesbury, Berkeley, Hume), ale căror opere vor depăși repede granițele Albionului, răspîndindu-se în Europa, precipită procesul de laicizare a culturii, orientînd spiritele pe făgașe pragmatice, materialiste.

În planul filozofiei sociale, aceste idei vor fi teoretizate în Franța secolului al XVIII-lea. Luîndu-se drept criteriu suprem al adevărului „rațiunea luminată", se vor revizui normele socio-morale și formele lori instituționalizate, inițiindu-se de pe această platformă o critică aspră a feudalismului în ansamblu și a bisericii. O expresie ilustrativă, convingătoare, a radicalismului iluminist o constituie îndemnul lui Voltaire îndreptat împotriva sacerdoțiului— *écrasez l'infame*. În această atmosferă propice se formulează cu intenții de sistematizare numeroase teorii deiste, la început, apoi chiar ateiste și pronunțat materialiste. Lucrări precum *Système de la nature* (1770) de d'Holbach au avut un rol hotărîtor în descătușarea gîndirii din prejudecățile supranaturale inhibitoare. Se indica, așadar, drept model ordinea naturală ale cărei norme exis-

[1] Vezi și Z. Łempicki, *Renaștere, iluminism, romantism (Renesens, oświecenie, romantyzm)*, Varșovia, 1923, p. 93.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 49—60, București, 1980.

tenţiale, empirice, se postula a fi introduse în relaţiile de viaţă ale colectivităţilor civilizate. Deoarece societatea se dezvoltă pe direcţii care contrazic esenţialitatea umană, J. J. Rousseau preconiza în *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1750) întoarcerea la treapta naturală prin corijarea moralităţii cu ajutorul glasului interior al conştiinţei; mitul teologic se înlocuia cu unul istoric [2]. Revenirea la înflorirea armonioasă a omului în ambianţa naturală, a cărei una dintre componente este, era posibilă prin mijlocirea educaţiei (*Emile, ou de l'education*, 1762) sau prin violenţa revoluţionară (*Du contract social*, 1762). Sînt idei care, alături de altele ale altor învăţaţi francezi (Descartes) ori germani din acea vreme (Chr. Wolff, A. G. Baumgarten, G. Fr. Meier ş.a.), vor contribui substanţial la rotunjirea filozofiei iluministe; la statornicirea raţiunii drept instrument fundamental de investigaţie în majoritatea activităţilor omeneşti Aceasta, la rîndul ei, creînd premisele pentru impunerea în primă atenţie a metodelor matematice. S-a înstăpînit astfel o stare de spirit favorizantă cu rezultate revelatorii în dezvoltarea accelerată a disciplinelor pozitive îndeosebi, dar şi a umanisticii.

Explozia creatoare a ideilor raţionaliste a stîrnit ecouri puternice şi în Polonia. Legăturile diplomatice cu ţările apusului, tinerii pregătiţi în străinătate şi cărţile importate ori traduse constituie tot atîtea punţi de legătură pe care agenţii impregnaţi cu noii germeni de cultură circulau în relativă libertate. Iată de ce luminile secolului al XVIII-lea au pătruns în Polonia prin intermediul straturilor avute — aristocraţia şi clerul. Perimetrele acestei culturi iniţial elitariste, în ceea ce priveşte aria de răspîndire, deşi cu unele premise conceptuale şi finalităţi democratice, au fost pulverizate curînd de necesităţile autohtone. Rămînerile în urmă — decăderea oraşelor, sărăcia ţărănimii şi a micii nobilimi, anacronismul instituţiilor statale şi de cultură, principii de viaţă întemeiate pe ideologii osificate şi exclusiviste etc. — pricinuite de războaiele neîntrerupte, dezbinarea dinăuntru şi sarmatismul xenofob din secolul precedent reclamau modificări neîntîrziate, conducînd altminteri la poticniri primejdioase pentru existenţa Republicii.

În consecinţă, activiştii politici şi oamenii de cultură polonezi, influenţaţi mijlocit sau direct de preceptele iluministe, au iniţiat de timpuriu adevărate campanii în serie, cu finalităţi reformatoare care, cu intensitate şi amploare variabile, au vivificat reconfortant întregul parcurs spiritual al secolului al XVIII-lea. Tendinţele de înnoire a instituţiilor sociale, a principiilor îndătinate care hotărau modul lor de funcţionare, răzbat tumultuos într-o mulţime din publicaţiile ce apar în acest lung răstimp. Înfăţişarea Poloniei asemenea unei case care se prăbuşeşte treptat împlineşte rosturi manifest critice în *Glasul liber care asigură libertatea* (*Głos wolny wolność ubezpieczający*, 1788) de St. Lesczyński (1677—1766), ştirbite doar de cruţarea principiului constrîngător *liberum veto*. Astfel se puneau însă sub semnul întrebării, teoretic şi ca realizare, toate premisele înnoitoare ce se preconizau. Natura, înţelegerea şi urmările noţiunii de libertate, aplicată în viaţa socială, se puseseră mai de mult în lucrări precum *Libertatea polonă* (*Wolność polska*, 1730) de J. K. Lipski (1690—1746).

---

[2] *M. Klimowicz, Iluminismul (Oświecenie)*, Varşovia, 1975, p. 14.

Probleme şi intenţii sociale similare transpar masiv şi în tratatele *Anatomia Republicii Polone* ... (*Anatomia Rzeczypospolitej Polskiej*..., 1750) de St. Garczyński (1690—1755) şi *Despre eficienţa seimurilor* ... (*O skutecznym rad sposobie* ..., 1760, 1763) de St. Konarski ori în *Scrupulul fără scrupul* (*Scruput bez skruputu*, 1730) de J. St. Jabłonowski (1669—1731), *Scrisoarea unui moşier către prietenul său* (*List ziemianina do swego przyjaciela*, 1744) de St. A. Poniatowski (1732—1798) ş.a.

Toate aceste lucrări apar pe fundalul unei clocotitoare activităţi publicistice. Începînd din primele decenii ale secolului al XVIII-lea se tipăresc importante periodice cu profil exclusiv politic; „Merkuriusz Polski" (1661), „Poczta Królewiecka" (1718—1729), „Nowiny Polskie" — cel din urmă devenit mai apoi „Kurier Polski" etc. Contribuţii însemnate la închegarea atmosferei spirituale caracteristice epocii aduc cele culturale care, răspîndind cunoştinţe mult mai diverse, urmăreau scopuri instructive mai complexe. Dacă bilunarul „Warschauer Bibliothek" (1753—1755) şi trimestrialul „Acta litteraria" (1755—1756), conduse de Mitzler de Kolof (1711—1778), se inspirau copios din modele străine — „Journal des savants" (1665) şi „Acta eruditorum" (1662) — în curînd vor apare şi periodice de sine stătătoare; „Journal litteraire de Pologne" (1754—1755), de exemplu, editat de Chr. G. Friese (1719—1795).

Cerinţele autohtone se dezvoltă mereu, numărul cititorilor creşte şi spiritele dornice de tot mai multe cunoştinţe explică nevoia comunicării publice a disputelor aprinse în paginile jurnalelor de tot felul, care se înmulţesc şi ele. Acelaşi Mitzler de Kolof scoate în 1758 lunarul „Nowe Wiadomości Ekonomiczne i Uczone, albo Magazyn Wszystkich Nauk do Szczęśliwego Życia Ludzkiego Potrzebnych" (1758—1761; 1766—1767), ghidîndu-se, în problematica abordată, după sursele engleze „Tatler" şi „Spectator". Iar T. Bauch editează în 1761 hebdomadarul „Patriota Polski Kartki Tygodniowe Zawierający". Un moment important în dezvoltarea presei poloneze îl constituie şi apariţia în foi volante, încă din 1763, a aşa-numitului micul „Monitor", şi acesta cu puncte de plecare într-un model englez. Cele mai multe din periodicele pomenite se tipăresc la Varşovia, contribuind substanţial la răspîndirea conceptelor iluministe, la schimbarea mentalităţii şleahtei îndeosebi, la înlăturarea anacronismelor feudale instituţionalizate.

Configurînd teoretic iniţiativele primenitoare, publicistica reformatoare îşi află împlinirea firească în energice acţiuni social-organizatorice. În anul 1728, J. A. Załuski (1702—1774) alcătuieşte un adevărat program de fundamentare iluministă a disciplinelor umaniste, pe care-l va publica mai întîi într-un periodic de la Lipska, „Neue Zeitungen von gelehrten Sachen", cu titlul *Programma litterarium*, apoi de două ori în Polonia, la Varşovia în 1732 şi la Gdańsk în 1743. Constatînd precaritatea surselor bibliografice, sublinia necesitatea publicării de ediţii cuprinzătoare, dicţionare, periodice etc. şi solicita posesorilor cărţi şi manuscrise pentru o bibliotecă publică, pe care avea s-o inaugureze în 1747, împreună cu fratele său A. St. Załuski (1695—1754). Hotărîtoare pentru pregătirea unor conştiinţe receptive la ideile timpului au fost însă modificările care au intervenit în structura şi conţinutul învăţămîntului public. Aflată sub controlul bisericii, şcoala avea pe toate treptele un caracter precumpănitor tradiţional, prea puţin permeabil la impulsurile inovatoare. O primă

breşă în acest sistem educaţional, închistat şi exclusivist, o produc imperativele colectivităţii în anul 1741, prin înfiinţarea de către St. Konarski la Varşovia a Colegiului nobililor. După modelul şcolilor similare din străinătate, aici se acordă mare atenţie limbilor străine, dreptului, geografiei şi istoriei. Şi mai departe în laicizarea învăţămîntului va merge Şcoala cavalerilor, care ia fiinţă în 1765.

Noile precepte pedagogice, formulate de St. Konarski în *De viro honesto et bono cive ob ineunte aetate formando* (1754), formau tinerii în spiritul nevoilor cetăţeneşti în primul rînd. Ele se răspîndesc treptat, începînd din 1753, cînd sînt introduse mai întîi în şcolile de sub îndrumarea călugărilor piarişti. Odată început, procesul se va accelera mai ales după înfiinţarea Comisiei educaţiei naţionale în 1773. În acest an, papa desfiinţează ordinul iezuiţilor şi averile lor vor fi folosite în Polonia la aplicarea reformelor şcolare. Reorganizarea învăţămîntului în funcţie de cerinţele obştei impune reconsiderarea ştiinţelor exacte şi experimentale, fizica şi chimia, dezvoltarea disciplinelor umaniste, eliberate de sub tutela represivă a teologiei, îngustarea rolului latinei în favoarea altor limbi străine şi a celei naţionale îndeosebi. Prefacerile acoperă întreaga reţea de şcoli, cuprinzînd aşezarea pe noi temelii conceptuale şi a academiilor de la Cracovia şi Wilno. Exceptînd tradiţionalismul intolerant şi lipsa cadrelor didactice adecvat pregătite, una dintre dificultăţile majore, care împiedicau generalizarea neîntîrziată a noului sistem de instrucţie publică, a fost absenţa manualelor de predare noi. Rezolvarea ei a fost încredinţată în 1775 Asociaţiei pentru elaborarea manualelor de şcoală elementară. Unele au fost traduse din alte limbi, altele, în schimb, au fost concepute de autori polonezi. *Gramatică pentru şcolile naţionale* (*Gramatyka dla szkół norodowych*) de O. Kopczyński ori *Îndatoririle învăţătorului* ... (*Powinności nauczyciela* ...) de Grz. Piramowicz, de pildă.

Multe din aceste măsuri cultural-organizatorice se întreprind sub oblăduirea stimulativă a regelui St. August Poniatowski, noul monarh luminat ales în 1764, şi a curţilor magnaţilor care se grăbesc a-i urma exemplul. Sub influenţa ideilor care iradiază din aceste adevărate focare de cultură iluministă, ce-i drept inegale şi nu o dată cu interese politice contradictorii, deseori cu sprijinul direct al cutărui mecena, apar o serie de periodice cu profiluri dintre cele mai variate, care găzduiesc programatic în paginile lor conceptele la modă. Un aport considerabil la inculcarea lor în conştiinţa publică l-a avut, incontestabil, bisăptămînalul „Monitor", conceput după versiunea franceză a „Spectator"-ului englez. Cu o viaţă destul de lungă, 1765—1785, „Monitor" răspîndeşte cu predilecţie ideile intenţional normative care emanau de la curtea regelui, întrunind pe cei mai talentaţi colaboratori ai vremii. Deşi aborda şi probleme sociale şi politice, mare parte din materialele publicate aparţin domeniului mai vast al culturii, conducerea redacţională urmărind modernizarea la nivelul Europei apusene a concepţiei despre artă şi a gustului [3]. Unul dintre succesele ilustrative ale „Monitor"-ului a fost pregătirea opiniei publice pentru înfiinţarea unui teatru cu program permanent, gîndit ca o importantă instituţie educaţională, teatru care a fost deschis în 1765 cu o piesă

[3] St. Pietraszko, *Doctrina literară a clasicismului polonez (Doktrina literacka polskiego klasyeyzmu)*, Varşovia, 1968, p. 295 şi urm.

a unui autor polonez. Tendinţe asemănătoare, dar cu preferinţă vădită pentru poezie, a avut şi organul „joilor" literare care se ţineau la curtea lui St. A. Poniatowski — „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" care apare între anii 1770—1777.

Întreaga activitate umană, creatoare de valori spirituale şi materiale tinzînd să se desfăşoare sub semnul limpezitor al raţiunii, presupunea transformarea principiilor programatice, instructiv-cetăţeneşti, şi în domeniul artei şi literaturii. Înainte ca filozofia intens popularizată a timpului — Descartes, Locke, Wolff ş.a. — să asambleze sisteme teoretice aplicabile creaţiei artistice, dezideratele estetice răzbat masiv, la nivelul cerinţelor ideatice şi prozodice, în truda de atelier; abia după aceea vor fi prelucrate şi explicitate, închegînd o poetică unitară care să răsfrîngă specificul secolului luminilor. *L'art poétique* a lui Boileau apare în Franţa abia în 1674, aşadar după ce Racine publicase *Andromaca* în 1667, La Fontaine—fabulele în 1668, iar Molière—*Don Juan* în 1665, *Mizantropul* în 1666 ori *Tartuffe* în 1669; la fel, după tragediile şi comediile lui Corneille. Pornind de la Horaţiu, în numele bunului simţ, al bunului gust şi al frumosului natural, Boileau condamna erudiţia pedantă şi preţiozitatea emfatică, înstăpînind idealul poetic al clasicismului cultivat la curtea Regelui Soare. *Aimez donc la raison; que toujours vos écrits empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix* — îşi îndemna Boileau confraţii. Întrucît poezia trebuie să înveţe, ea se adresează raţiunii, prin urmare, afară de inspiraţie şi simţire, ea trebuie să corespundă şi bunului simţ. Cu puncte de sprijin în Horaţiu şi Aristotel, prescripţiile lui recomandau, printre altele, şi revenirea la modul de a scrie şi a gîndi al anticilor [4].

Cu similitudini notabile, fenomenul se repetă şi în Polonia. Cu toate că se scriu de timpuriu poeme didactice şi adevărate tratate despre retorică (*De emendandis eloquentiae vitiis*, 1741, de St. Konarski), despre caracterele limbii naţionale [*De lingua polonica coloquium*, 1752 de Fr. Bohomolec (1720—1784)] ori chiar despre ştiinţa de a face versuri [*Despre arta versificaţiei (O sztuce wierszopiskiej)*, 1762, de W. Rzewuski (1706—1779)], cei care vor codifica într-adevăr poetica iluminismului polonez îşi vor publica operele după afirmarea prin creaţia literară a marilor corifei ai epocii: I. Krasicki, St. Naruszewicz (1733—1796) şi St. Trembecki (1739—1812). Este vorba de trei teoreticieni ai literaturii — F. N. Golański (1753—1824), Fr. Bohomolec şi Fr. Karpiński (1741—1825) — ultimii doi şi scriitori reprezentativi. Aparţinînd, prin natura versurilor sale, sentimentalismului, care înfloreşte în Polonia după 1780, Fr. Karpiński subliniază în *Despre elocinţă în proză sau în poezie (O wymowie w prozie albo wierszu*, 1782) întîietatea sentimentului, modelul naturii, valoarea imaginaţiei şi a originalităţii, prevestind poetica romantică.

F. N. Golański, în schimb, este cel dintîi care îşi gîndeşte lucrarea *Despre elocinţă şi poezie (O wymowie i poezji*, 1786) pe principiile estetice ale clasicismului raţionalist. Avertizînd împotriva metaforicii excesive, degenerate în ludic, opune retoricii baroce una de sorginte clasică — latină

[4] Vezi şi K. Wojciechowski, *Secolul iluminismului (Wiek oświecenia)*, Varşovia, 1926, p. 111—112.

şi franceză [5]. Separă etica de literatură şi stăruie asupra specificului celei din urmă, apreciind rolul talentului şi al sensibilităţii în creaţie. Socotind că sufletul şi principiul de alcătuire al poeziei este imaginaţia, F. N. Golański etichetează adevărul ficţiunii drept o imagine sau o închipuire asemănătoare a adevărului *de facto*. Criteriul adevărului era deci fidelitatea faţă de natura înţeleasă şi ca ordine morală. Poezia este, în consecinţă, „exprimare a naturii" realizată prin imitarea acesteia; valoarea ei trebuie stabilită conform bunului gust. În concepţia poetică a lui Golański sînt lesne sesizabile sursele franceze — Boileau, Voltaire, Batteux, Marmontel ş.a. Premiată cu medalia *Merentibus*, lucrarea, deşi apartinea unui specialist în teoria literaturii, n-a fost introdusă în şcoli de oficialităţi, de un succes mai mare bucurîndu-se în istoria literară, fără îndreptăţire, cea a lui Fr. Dmochowski, *Arta versificaţiei* (*Sztuka rymotwórcza*, 1788), în fond o prelucrare în versuri a *Artei poetice* a lui Boileau.

Pe aceste suporturi estetice a crescut în Polonia o literatură imensă, înăuntrul căreia au găsit sol prielnic toate genurile şi speciile dezvoltate la popoarele din apusul Europei; unele cu totul noi, aici, precum romanul în proză. Necesităţi analitice ar putea-o aşeza în trei perimetre genetic-conceptuale: raţionalist-clasic, sentimentalist-intimist şi rococo. Cel dintîi acoperă aproape în întregime secolul al XVIII-lea şi se bucură de cea mai largă audienţă, reprezentînd avansul spiritual al epocii, iar al doilea anunţă irumperea subiectivităţii romantice. Eflorescenţa iluminismului polonez se plasează în spaţiul dintre anii 1730—1830, între aceste limite, aproximative totuşi, putîndu-se desluşi o etapă de început (1730—1765), în care sînt prezente şi urme baroce, perioada de vîrf (1765—1795) şi declinul (1795—1830). Pe toată întinderea ei, literatura iluministă a fost marcată de evenimentele istorice — confederaţiile de la Radom, Słuck şi Toruń (1767), Bar (1768) şi Targowica (1792), primele două împărţiri ale Poloniei în 1772 şi 1793, înăbuşirea răscoalei lui Kościuszko în 1795 şi ultima împărţire între Rusia, Austria şi Prusia în 1795, după abdicarea regelui St. August Poniatowski — care au punctat dureros decăderea social-economică a Republicii şi dispariţia ei ca stat de pe harta Europei.

În zestrea literară a iluminismului polonez, o contribuţie ilustrativă îi aparţine lui Ignacy Krasicki; datorită ascuţişurilor instructiv-satirice ale operei, posteritatea îl consideră drept un Voltaire al spaţiului slav de pe Vistula.

II. ROMANUL POLEMICO-DIDACTIC

Apariţia celei dintîi încercări epice în proză a lui I. Krasicki marchează un moment însemnat în istoria romanului polonez, anul 1776 rămînînd data necontestată a naşterii acestuia. Unii istorici literari au socotit *Peripeţiile lui Mikołaj Doświadczyński* drept un răspuns disimulat la hotărîrea din 24. oct. 1773, în care Comisia educaţiei naţionale cerea tuturor cetăţenilor să participe eficient, cu sfaturi şi planuri concrete,

[5] St. Pietraszko, *op. cit.*, p. 450.

la reorganizarea învăţămîntului public [6]. Situarea intenţionalităţii romanului în domeniul disputelor pedagogice, într-adevăr încinse şi oportune în epocă, îşi găseşte întemeieri convingătoare în stratul ideatic, formulat direct ori numai semnificat, al naraţiunii. Promotor al raţionalismului iluminist în Polonia, autorul, convins şi el că, spiritual, copilul reprezintă un ogor în care se poate semăna orice, împărtăşea fără rezerve credinţa în puterea decisivă a modelării conştiinţei umane.

Considerarea cărţii numai sub unghiul didactic ar îngusta, desigur, profilul mai complex al faptelor în ordinea înţelesurilor subtextuale. Celelalte cracteristici, care se împlinesc pe alte faţete ale structurii — roman de moravuri, de aventuri şi utopic — cu acoperiri temeinice în curgerea tramei, nu reprezintă scopuri în sine, fiind subordonate intenţiei parenetice. Polimorfismul compoziţional se explică din cel puţin două perspective genetice. Pînă la data scrierii, Krasicki cunoscuse o mulţime de romane versificate sau în proză; mai vechilor romanţuri medievale, cu mare vogă în baroc, li se adaugă mai în spiritul secolului luminilor romanele utopice, descrierile de călătorii fantastice şi cele de moravuri — toate cu vizibile tente moralizatoare. Cercetători eruditi ai operei lui Krasicki au indicat cu precizie în *Peripeţiile lui Mikołaj Doświadczyński* înrîuriri mai mici sau mai mari, formale sau de idei, cu originea în romanţurile pedagogice *Telemac* de F. Fénelon, *Emil* şi *Contractul social* de J. J. Rousseau, în romanele de moravuri *Roderick Random* de T. Smollett şi *Tom Jones* de H. Fielding, în cele utopice, *Călătoriile lui Guliwer* de J. Swift, *Candid* de Voltaire şi *Utopia* de T. More, şi de aventuri, de felul lui *Robinson Crusoe* de D. Defoe [7]. Pe de altă parte, intelectualitatea poloneză, relaxată pînă la saturaţie şi plictis de ludicul baroc, era pregătită prin numeroase iniţiative cultural-publicistice să recepţioneze favorabil o literatură cu un bogat conţinut programatic. *Peripeţiile lui Mikołaj Doświadczyński* preîntîmpina, aşadar, reale nevoi autohtone, popularizînd totodată şi realizările speciei afirmate în literatura apuseană. Nu mai vorbim de oportunitatea problemelor teoretice şi organizatorice pe care le aduseseră în primă atenţie străduaniile Comisiei educaţiei naţionale.

Dintre cîteva posibile, oricît de relativă fiecare, formula care ar exprima cel mai bine esenţele intenţionale şi de conţinut rămîne aceea de roman polemico-didactic; cuprinde tot atît de complet şi problematica celorlalte proze epice. Este, în fond, eticheta care hotărăşte structurarea materialului faptic după o logică anume, fără abateri importante de construcţie. Căci, în primul rînd, cu cine şi de ce polemizează Krasicki, care aspecte din viaţa colectivităţii i se par criticabile într-atît, încît să necesite intervenţii energice pentru îndreptarea lor? Răspunsul nu e deloc dificil. Ani în şir dovediseră ineficienţa, mai mult, premejdia pe care o prezenta pentru viitorul ţării învăţămîntul particular, practicat în proporţii de masă în rîndurile şleahticilor sarmaţi. Tineri cu aptitudini indiscutabile fuseseră îndreptaţi pe căile pierzaniei de slăbiciunile unui sistem pedagogic deficitar. Sînt concluzii amare ce se desprind din prima parte a romanului — un fel de jurnal la modul obiectiv, scris în ceasuri de răgaz.

---

[6] I. Chrzanowski, *Istoria literaturii Poloniei independente (Historia literatury niepodległej Polski)*, Varşovia, 1930, p. 513; K. Wojciechowski, *Secolul iluminismului (Wiek oświecenia)*, Lwów, 1926, p. 339 ş.a.

[7] Apud. J. Nowak-Dłużewski, *Ignacy Krasicki*, Varşovia, 1964, p. 40 şi 223.

Biografia personajului-narator încifrează date prea obișnuite, cu posibilități de apropiere în *Emil* și *Contractul social* de J.J. Rousseau. În țară, e crescut de mic printre femei, deprinzînd răsfățul și badineria facilă. Anii de școală îi ratează din cauza indicațiilor contradictorii ale părinților; tatăl recomanda asprimea, iar mama îngăduința. Rămas orfan la 16 ani, total nepregătit pentru viață, cade pradă sfătuitorilor venali și propriilor inclinații. Francezul Damon, un impostor angajat să-l învețe bunele maniere și limba străină, profită din plin de lipsa de experiență a lui Mikołaj, îl îndrumă pe căile dragostei superficiale, dîndu-i să citească romanțuri baroce la modă încă, și ale vieții de risipă, fugind în cele din urmă cu lucruri de preț și bani. Contactele sociale ale personajului sînt direcționate în sensul atacurilor critice; corupția înstăpînită printre slujitorii tribunalului, de exemplu, sau pățaniile călătoriei la Paris, întreprindere la fel de costisitoare și de păguboasă pentru naivul Mikołaj, care sfîrșește prin fuga la Amsterdam și de aci spre Batavia; în drum, corabia se sfărîmă de stînci și personajul se salvează pe o insulă. Finalul primei părți — jurnalul călătoriei la Paris — este mai slab artisticește decît biografia consumată în Polonia, rezultat, cum s-a mai spus, al golurilor existente în experiențele personale ale autorului. Acțiunea este bine nutrită dramatic și destul de strînsă, dar episoadele nu se mai înlănțuie cauzal tot atît de convingător. Preocupat de scopul instructiv, Krasicki pedalează mereu pe faptele cu valori moralizatoare, oprindu-se mai mult enunțiativ asupra celorlalte. De aceea, adevărul psihologic apare schematizat întrucîtva. În partea întîi, mai mult decît în celelalte, momentele narațiunii sînt puse sub semnul paradoxului, al caricaturii, uneori, al grotescului, modalitate prelungită în chip firesc din poemele eroicomice. Cu toate că, aparent, mijloacele comicului ar putea subția rigurozitatea adevărurilor didactice declarate, în fapt o potențează, situînd proza în sfera artisticului infinit mai expresiv și mai atracțios convingător decît didacticul pur, ritos [8].

Care sînt sensurile didactice ale romanului? Ce opune Krasicki sistemului instrucțional pe care-l critică? Răspunsul îl aflăm în partea a doua, în care didacticul copleșește adesea ficțiunea literară, cu toate că aici contribuția imaginației în asamblarea cadrului este mai profundă și mai complexă decît în celelalte două părți. Opiniile autorului, vizibil influențate de *Contractul social*, precum ambianța de *Robinson Crusoe*, au un caracter mai general, expunerea lor luînd de cele mai multe ori forma monologului-lecție sau a dialogului. Le formulează bătrînul Xaoo, unul dintre locuitorii insulei Nipu, pe care eroul se salvase după scufundarea corăbiei în timpul unei furtuni. Colectivitatea nipuanilor este guvernată de legi impuse de viața în mijlocul naturii nealterate de civilizație. Izolați de restul lumii și neștiutori de carte, trăiesc într-o egalitate economică și socială perfectă, cultivînd tradiții spirituale și moravuri cu apăsate rosturi pragmatice, utilitariste. Uimiți de nonsensurile rînduielilor din țările civilizate, pe care le cunosc din relatările lui Mikołaj, își propun să-l purifice conceptual, readucîndu-l la treapta de gîndire a insularilor.

„Recuperarea" lui Mikołaj Doświadczyński, cu pronunțate subînțelesuri simbolice, se realizează pe două căi paralele: practică, prin muncă

[8] Vezi și J. Nowak-Dłużewski, *op. cit.*, p. 39—40.

şi prin colocvii prilejuite de întîmplări fără importanţă sau evenimente din viaţa nipuanilor. Aserţiunile lui Xaoo, adevăratul profesor, însoţite de ilustrări practice, încheagă un sistem de vederi în sensul utopiei iluministe a revenirii la legile înţelepte ale naturii. Toate elementele sînt armonizate cu nevoile colectivităţii, decurgînd din ele. Acesta este scopul instrucţiei de orice fel, care începe din copilărie prin inculcarea imperativului îndatoririlor obşteşti şi al virtuţilor, odată cu călirea organismului în aer liber prin joaca ce exclude orice violenţă. Disciplinele care se predau în şcolile lumii civilizate sînt raportate şi ele la criteriul utilităţii. Poezia şi retorica sînt bune, dar să nu înrădăcineze logoreea superficială. Cunoaşterea istoriei şi a limbilor străine poate fi folositoare, cea a trecutului şi a graiului propriu sînt însă absolut necesare. De geografie nu e nevoie, fiindcă nipuanii nu vor să aibă legături cu nimeni. Filozofia nu trebuie să meargă dincolo de pragurile naturii, ci să afle taina lucrurilor înconjurătoare spre folosul omului, altminteri totul e vanitate. Iar logica se cuvine să reprezinte gîndirea naturală, nealterată de ambiţii şi patimi deşarte. Ordinea politică se confundă cu cea a relaţiilor de sînge : părinţi-copii. În sfîrşit, călătoriile, treapta din urmă a sistemului educaţional în statele avansate, sînt utile, dar pot fi şi păgubitoare, pe de o parte, prin risipă, pe de alta, prin dispreţul cosmopolit pe care-l pot stîrni faţă de propriile rînduieli. Moravuri, tradiţia, viaţa de zi cu zi sînt considerate din aceeaşi perspectivă. Aşadar, o colectivitate închisă oricăror influenţe din afară, acceptînd noul doar în măsura în care nu bruschează echilibrele statornicite, o societate în sine şi numai pentru sine, în care comportamentul şi înţelepciunea naturii se transferă şi oamenilor ca parte integrantă a ei.

Este însă insula Nipu un ideal cu aplicabilitate în realitatea socială ? În principiu, da, dar practic, evident, nu. Generalizarea preceptelor vieţii patriarhale a nipuanilor presupunea renunţarea la normele instituţionalizate ale societăţii şi întoarcerea la legile naturii considerate finalist. Imposibilitatea unei răsturnări de asemenea proporţii este dovedită de evoluţia personajului în ultima parte, a treia, a romanului. După zece ani, în care fusese curtean la Varşovia, fante la Paris, plugar în Nipu, sclav la Potoza, nebun la Sevilla şi filozof la Szumin, Mikołaj Doświadczyński (Stan Păţitul, căci în limba polonă *doświadczenie*-experienţă, păţanie) se retrage la propria moşie, încercînd să introducă aici, treptat, unele elemente ale vieţii din Nipu, la care nu renunţase în ciuda dezamăgirilor suferite. Şi totuşi, de vreme ce eroul nu-şi părăseşte convingerile, înseamnă oare că autorul credea şi el în realizarea la scară socială a noului sistem existenţial sugerat de natură în formele nipuane ? Firește, de o desfiinţare a instituţiilor din vremea lui nu putea fi vorba, dar revenirea la spiritul de egalitate şi dreptate, la relaţiile umane care domneau pe insula Nipu ar fi fost cu putinţă prin reforme corespunzătoare care să fixeze activitatea instituţională la semnificaţiile iniţiale, să reabiliteze şi să reîntroneze social moralitatea celor vechi în tiparele existente. Cum trebuia să gîndească şi să trăiască omul de mijloc, şleahticul, pentru realizarea acestui ţel, va sugera I. Krasicki în al doilea roman, *Pan Podstoli*, în realitate o continuare a celui dintîi.

În ceea ce priveşte finalitatea moralizatoare — modelarea unui gospodar priceput, a unui om drept şi a unui bun cetăţean — romanul lui Krasicki, cu toate diferenţele existente în latura realizării formale, pre-

zintă similitudini frapante cu una din scrierile cunoscute ale renascentistului M. Rej, *Imaginea vieţii omului cinstit* ..., concepută în secolul al XVI-lea. Este de mirare, de aceea, că în literatura critică de specialitate nu s-au făcut apropierile cuvenite, deosebirile de concepţie dintre cele două lucrări, atîtea cîte sînt, derivînd în fond din perspectivele filozofice proprii epocilor în care au fost elaborate — Renaştere şi Iluminism.

Dacă în *Peripeţiile lui Mikołaj Doświadczyński* Krasicki, consecvent atitudinii exprimate în paginile „Monitor"-ului, critica aspecte ale sarmatismului polonez, oprindu-se îndeosebi asupra sistemului de învăţămînt, în *Pan Podstoli* intransigenţa autorului prezintă unele spărturi. Straturile sociale de sus, incriminate în ansamblul lor, oferă acum un erou model — şleahticul Podstoli. La prima vedere, s-ar putea vorbi de o contradicţie conceptuală, dar lucrurile nu stau aşa, deoarece personajul reprezintă un ideal literar şi nu o existenţă concretă în planul real. Judecat din acest punct de vedere, romanul poate constitui fie un document important al realităţilor poloneze din secolul al XVIII-lea, fie o ficţiune artistică în contextul unei pledoarii parenetice. Eroarea s-a produs nu o dată în istoria literară, aprecierea justă rămînînd, se înţelege, cea din urmă [9].

Deşi, în privinţa problematicii, o continuare, subliniem, a primului roman, ca formă *Pan Podstoli* este fundamental diferit. Naraţiunea se alcătuieşte aici dintr-o serie de momente independente, unite doar de prezenţa personajului principal şi a naratorului, al doilea avînd cîteodată şi rolul unui erou, ce-i drept, periferic. Prozatorul a renunţat aproape definitiv la fabulă — călătoria naratorului este un pretext prea firav — fiecare secvenţă realizînd de fapt o expunere de sine stătătoare pe marginea unui aspect al cutărei chestiuni, expunere care, în esenţă, se poate reduce mai totdeauna la o învăţătură sau un dicton moralizator. Iată de ce nu pare deloc surprinzătoare afirmaţia lui J. Krzyżanowski, potrivit căreia, din cele 135 de capitole ale cărţii, doar 35 aparţin ficţiunii fabulatorii [10]. Epica propriu-zisă este sacrificată astfel în favoarea discursului instructiv, adevărat, dar deloc expresiv artistic în sine. Personajele vor fi, prin urmare, şi mai lipsite de viaţă, prinzînd vagi rumeneli numai în unele scene de moravuri rizibile. În cele mai multe cazuri, naratorul fixează natura şi cadrul problemelor prin întrebări directe, uimiri disimulate ori participări la unele acţiuni gospodăreşti, urmate de regulă de relatări concluzive la nivelul teoretic. Sub acest raport, romanul este un fel de tratat moral-filozofic conceput din sfaturi practice asupra modului de viaţă al şleahticilor. Se adună aici, tinzînd să se rotunjească în sistem, aserţiuni cuprinse în întreaga operă versificată şi în proză. Aprecierile vor fi făcute şi de astă dată în funcţie de criteriul utilităţii colective, la care se adaugă cel al tradiţiei, enunţat de *motto*-ul *moribus antiquis*. Evident, nu puţine din ideile conţinute în *Peripeţiile lui Mikołaj Doświadczyński* vor fi reluate în *Pan Podstoli* şi adăugite cu laturi noi; repetiţiile la treapta generalizărilor sînt, aşadar, lesne de înţeles.

Faţă de celelalte personaje şi de naratorul reporter, Podstoli împlineşte rolul lui Mikołaj Doświadczyński la vîrsta maturităţii depline;

---

[9] I. Chrzanowski, *op. cit.*, p. 528; K. Wojciechowski, *op. cit.*, p. 339.

[10] J. Krzyżanowski, *Introducere (Wstęp)* la I. Krasicki, *Pan Podstoli*, Cracovia, 1927, p. VII.

adunat deci de pe drumuri şi statornicit la moşie. Păţaniile de care a avut parte l-au vindecat de nesăbuinţa tinereţii, vorbeşte, aşadar, în numele unei bogate experienţe de viaţă, care acoperă prin asimilare şi pe aceea a generaţiilor dinaintea lui. Fiindcă personajul nu renunţă deliberat la lecţia transmisă de cei din vechime. O foloseşte însă nu în chip habotnic, ci cu discernămînt, întrucît viaţa se diversifică treptat, selectînd dialectic elementele ce realizează fluxul continuităţii. Pan Podstoli are acum o grădină bine garnisită cu copaci nu atît exotici cît folositori, o casă arătoasă construită pe locul celei vechi, cu toată împotrivirea rudelor superstiţioase, îşi foloseşte soţia în educarea fiicelor, angajează argaţi de altă naţionalitate, a înnălţat adăposturi trainice pentru lucrători etc. — toate acestea prelungind în ordinea practică precepte ale mişcării iluministe. Tot aşa, în problemele educaţiei, Krasicki îşi păstrează preferinţa pentru şcoala publică şi latină în dauna celei particulare şi a limbilor străine. Insistă însă în capitole speciale, unul sau mai multe, asupra unor aspecte noi — rolul mare al exemplului părinţilor, necesitatea şcolarizării fiilor de ţărani pentru a se putea emancipa ulterior şi a trăi alături de şleahtici, existenţa în casa fiecăruia a unei biblioteci cu lucrările importante din toate domeniile, aparţinînd autorilor străini şi autohtoni ş.a. Momentele agreabile sînt şi ele judecate din perspectiva foloaselor, recomandîndu-se, mai ales în acest caz, cumpătarea. Jocul de cărţi, creşterea cailor de soi ales, vînătoarea, petrecerile, dansul ş.a. sînt distracţii binevenite, dacă nu degenerează în exagerări care să producă pagube materiale şi caracterologice.

La însuşirile unui bun părinte şi educator se adaugă cele de om drept şi bun gospodar. Îndeplinirea conştiincioasă a îndatoririlor legate de gospodărie — angajarea argaţilor după capacităţile reale, supravegherea directă şi la timp a muncilor, înţelegere şi dreptate constantă faţă de cei din subordine, amenajarea şi întreţinerea eleşteelor cu peşte şi a prisăcilor, a pădurii şi a livezilor, înălţarea acareturilor după nevoi şi posibilităţi, relaţii echitabile cu ţăranii, urmărindu-se îndreptarea lor prin acţiuni educative — iată secretul izbutirilor în ambianţa rurală. Un bun gospodar este însă şi un bun patriot, bunăstarea lui repercutîndu-se asupra celei a Republicii. Pan Podstoli, prin urmare, va gospodări cu aceeaşi pricepere şi interesele obştei. Se va îngriji astfel de întreţinerea drumurilor publice, va cultiva relaţii de bună înţelegere cu ţăranii, va deplînge neglijarea comerţului şi-l va încuraja, fixînd temerar la scara naţională ordinea stărilor sociale după contribuţie şi merite : 1 — cei ce produc hrana, 2 — cîrmuitorii, 3 — cei ce apără ţara. Tot binele Republicii hotărăşte critica prezentului — bîrfa zavistnică, lenea, beţia, fanfaronada, curajul prost folosit, procesomania, privilegiile fără acoperire şi respectul instructiv pentru virtuţile şi faptele strămunilor.

În ansamblul tipologic al romanului, Pan Podstoli întruneşte caracteristicile unui model. Gospodar înţelept, om drept, dintr-o bucată, părinte şi soţ exemplar, în fine, bun cetăţean — sînt atributele unui caracter cu valabilitate de ideal în realitatea socială. Iată de ce demersul pur pedagogic perforează deseori ţesătura artisticului, zdrenţuind-o. Cu toate că alura reportericească a romanului, alocuţiunile personajului raisonneur sînt interviuri *sui generis*, întăreşte impresia de autenticitate. Şablonul literar era funciarmente depăşit de realitatea poloneză din

secolul al XVIII-lea, infinit mai policromă, mai vie şi mai complexă decît utopica mostră nipuană.

În acelaşi spirit polemico-didactic este concepută şi a treia încercare romanescă de mai mare întindere, *Istoria*, în care autorul, intenţionînd să facă din adevărul istoric un instrument formaţional care să perpetueze virtuţile reale, „corectează" erorile de interpretare a evenimentelor şi de apreciere a personalităţilor în funcţie de considerente teoretice iluministe. Folosind procedeul cunoscut în epocă al manuscrisului găsit, I. Krasicki îşi scrie romanul la persoana întîi, sub forma unui jurnal. Cu ajutorul unei licori întineritoare, Grumdrypp, eroul narator, asistă sau participă la numeroase momente din istoria lumii, care se consumă în diferite locuri şi timpuri. Comentariul, în cadrul căruia le descrie mai apoi, este asezonat cu elemente satirice şi parodice care nu degenerează în revărsările şarjei. Polemica se poartă de astă dată cu cronicarii străini şi autohtoni, autorul tinzînd să-i inculce lectorului părerile proprii şi cu ajutorul unui artificiu de formă — relatarea unui martor ocular; nemuritorul Grumdrypp. Şi în acest roman, singura legătură trainică între componentele structurii este tot personajul principal.

Intenţia critică a lui Krasicki nu era însă deloc uşor de realizat. Avînd la îndemînă doar perspectiva generală de considerare a faptelor şi a oamenilor, mai puţin complexitatea cunoaşterii documentare, judecăţile emise sînt deseori neconvingătoare. Alexandru Macedon e socotit un nebun vrednic de internat într-un ospiciu, cuceririle romane au însemnat numai jefuirea şi nimicirea altor seminţii, Cicero nu era decît un ambiţios mărunt, iar Seneca un cămătar subtil. Întreprinderile paşnice care au ajutat omenirea să progreseze, cîştigurile lăsate posterităţii — iată adevăratele merite ce trebuie cultivate în memoria tinerilor, tiranii şi războaiele de cotropire, cu oricît răsunet, neaducînd practic decît „folosul" distrugerii de valori materiale şi spirituale.

Dorinţa de a instrui cu ajutorul istoriei naţionale răzbate limpede şi în altă tentativă epică, *Un roman adevărat despre clădirea de la colţ din Kukorowce*, o alegorie cam dezlînată din care se deslueşesc premeditat cauzele care au dus la decăderea Poloniei. Ideatic şi compoziţional, nu aduce nimic nou, însemnătatea lucrării reducîndu-se la aceea istorico-literară. Exceptînd calităţile lucraturii stilistice, formale, cele 19 povestiri moralizatoare cu subiecte orientale nu depăşesc aceeaşi treaptă valorică.

MICHAELA ȘCHIOPU

LITERATURA AMERICANĂ ȘI POETICA NEOREALISMULUI LA VITTORINI ȘI PAVESE

Perioada interbelică italiană, ca martoră a înfăptuirii unei proze realiste în care primează semnificația morală a lucrurilor, aduce în discuție, încă din 1930, termenul de neorealism, definit ca o reprezentare analitică la rece, problematizată a condiției umane, incertă între voință și veleitate, strîmbată de angoasa simțurilor, de golul și plictisul moravian [1]. Depășind faza descrierii, a sondării ambiguității existente pe toate planurile, în deceniul 1930—1940 se încearcă o ieșire din impas de către acei scriitori la care reacția pe care o provoacă acum realitatea socială, psihologică, istorică, poate fi de altă natură. Nu trebuie să uităm că odată cu începuturile expansionismului fascist, cu războiul din Etiopia, cu intervenția din Spania, se accentuează în Italia un fenomen de clarificare a conștiințelor. Fascismul nu mai apare ca un bloc perfect sudat cu tot ce însemna imuabilul și eternul burghez, ca o situație veșnică, de neschimbat a condiției umane. E perioada în care, conștienți de criza pe care o trăiesc, Vittorini și Pavese aduc un suflu nou în literatură, angajîndu-se într-o bătălie ce avea să dureze întreaga perioadă de după război. Mai importantă însă pentru definirea perioadei 1930—1945 e activitatea lor ca traducători și comentatori ai literaturii americane și engleze, activitate ce încetățenește în fond un tip de literatură realistă, cu o largă deschidere spre social, diferită de căutările psihologice și metafizice europene. Ambiguitatea, înstrăinarea, împotmolirea în compromis, pesimismul și pasivitatea sînt contrabalansate printr-o puternică încredere în forțele omului de a se reînnoi, pornind de la un fond primitiv de puritate și intransigență morală, folosind sugestiile narative ale memoriei, ale amintirilor copilăriei, printr-un accent esențial liric, în care lucrurile sînt văzute acum în așteptare (deși incertă și uneori perplexă), într-o chemare, într-o aluzie la ce a fost, pline de neliniște morală și socială. Există la cei doi o efervescență a căutărilor atît pe plan „contenutistic", pentru a folosi o expresie a timpului, cît și stilistic, care îndreptățesc pe unii critici și istorici literari să-i definească cu hotărîre drept promotori ai neorealismului, dacă înțelegem prin aceasta voința de a modela o conștiință nouă, aptă de schimbare, deschisă la toate chemările realității, indiferent de rezultatul sau de soluția la care se ajunge. E o acută disponibilitate spirituală și artistică pentru nou, pentru proaspăt și autentic ce caracterizează în ansamblu activitatea lor

[1] R. Bertacchini, *Il neorealismo e le techniche narrative*, în „Convivium", maggio—giugno, 1961, p. 360—363.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 61—70, București, 1980.

și care îi distanțează în acest fel de momentul Moravia, Piovene, Brancati etc. Natura umană, deși profund „jignită", poate lupta pentru recăpătarea demnității ei primordiale.

Vittorini, încă din primul său roman *Il garofano rosso*, vorbește în termeni sugestivi de *planta-om*. Metaforă a unei umanități fragile încă, dar plină de sevă și de dorință de viață. Putem vorbi acum de termenii ce se opun compromisului și resemnării, și anume de sinceritate și curaj. Sînt două noțiuni ce cuprind cu exactitate căutările, uneori disperate, ale lui Vittorini și Pavese. Cărțile lor, de dinainte de război în special, semnifică o luptă pentru dobîndirea acestei sincerități, pierdută de societatea italiană, acest curaj al căutărilor chiar, o neabdicare de la demnitate a condiției umane. Fie că-i vorba de *Conversazione in Sicilia*, de *Lavorare stanca*, *Il carcere* sau *Paesi tuoi*, în scrierile lor de început vom întîlni această nerăbdătoare sete de sinceritate, de încredere în puterea cuvintelor pentru a defini o realitate, pentru descoperirea conținutului simplu și imediat al cuvîntului „om". Conceptul care va domina apoi în neorealism despre sărăcie, ca o calitate nouă și goală a conștiinței umane, pornește de la Vittorini, „È più genere umano il genere umano dei morti di fame". Viața cotidiană și sărăcia, omul simplu în esența sa, sînt niște realități de la care pleacă atît Vittorini cît și Pavese, pentru a le redimensiona într-o realitate mitică a devenirii. Tocmai acest contrast între momentul mitic și vitalul cotidian, altoirea mitului pe noțiunea globală de real, formule întîlnite la mulți scriitori americani, îl fac pe Pavese să recunoască că bogăția expresivă a acelui popor se năștea nu atît din căutarea spectaculoasă a datelor sociale scandaloase și în fond facile, ci dintr-o aspirație severă și veche de un secol de a constrînge fără reziduuri viața cotidiană în cuvînt [2]. Redarea nu a unei simple realități sociale, cotidiene, deci refuzul documentului, al cronicii, al realismului demascator, plat, al unui realism psihologic, ci a unor idei și sentimente complexive care să vizeze speranțele și imposibilitatea de a mai suporta răul în general, redimensionarea noțiunilor de prietenie, colectivitate, solidaritate, dragoste, o limpezire a realității din opacitatea cu care o investise naturalismul, sînt elemente de căutare și de meditație pe terenul literaturii americane, pe rînd sau în paralel, atît de Vittorini cît și de Pavese.

Dacă i-am apropiat atît de hotărît pe cei doi scriitori în cercetările noastre, nu e pentru a dovedi existența unor poetici consonante (putem vorbi de un realism la limitele simbolismului), ci mai degrabă din impulsurile asemănătoare, din necesitatea lor de a pleca de la teorie la creație, pentru a-și susține apoi creația cu reflexii teoretice și critice. Și terenul cel mai potrivit al teoretizărilor și al reflexiilor se dovedește a fi în ambele cazuri experiența pe care au avut-o ca traducători de limbă engleză, activitate începută la „Solaria". Cu o rară intuiție se vor îndrepta ei spre sursa cea mai aptă de a le furniza argumente în favoarea poeticilor proprii, înspre literatura americană, alegînd din ea însă nu contorsionările spirituale sau căutările prea complicat stilistice, ci afirmarea unei noi credințe în om, afirmarea unui început de lume, a unor sentimente totale și pasionale, capabile să scuture și să răvășească conștiințele. Vittorini e atent să averti-

[2] C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, 1962.

zeze mereu lectorii asupra consonanţelor, a viziunii comune, negînd ca şi Pavese o interpretare schematică şi vulgarizatoare despre aşa-zisele „influenţe" ale americanilor asupra italienilor. Saltul în modernitate, Vittorini îl realizează tocmai prin mutaţia viziunii despre om, care i se pare a fi esenţială şi hotărîtoare. Şi nici o altă experienţă literară nu îi apare mai fundamental modernă decît cea americană, încă de la începuturile ei : „La letteratura americana è l'unica che coincida, dalla sua nascita, con l'età moderna e possa chiamarsi completamente moderna" [3]. Într-un articol din 5 februarie 1946, apărut în volumul *La letteratura americana e altri saggi*, Pavese manifestă o reală iritaţie la acuzaţia de a fi fost un imitator al americanilor. A traduce însemna pentru el o opţiune morală şi artistică, cîtuşi de puţin însă o imitaţie. A tradus nu atît pe G. Stein, ci pe Caldwell, Steinbeck, Faulkner, „Dunque ho fatto una scelta. Dunque ho provato simpatia. Dunque c'era in me qualcosa che mi faceva cercare gli americani, e non soltanto una supina accettazione" [4]. Deceniul 1930—1940 a însemnat pentru Pavese, ca şi pentru Vittorini şi E. Cecchi, „deceniul traducerilor".

Italo Calvino, în prefaţa la volumul lui Pavese, subliniază paralelismul problemei „provinciei şi a naţiunii", îmbinarea concepţiei social-politice despre literatură cu procesul expresiv şi formaţia stilistică, dorinţa identificării limbajului cu lucrurile, prin care ar cădea bariera dintre cititor şi realitatea simbolică şi mitică.

America devenea astfel un mit literar, aşa cum observa Calvino în legătură cu Pavese, sau Renato Bertacchini referitor la Vittorini.

În ce constă însă acest concept de modernitate, aşa cum îl preconizează Vittorini, ce a căutat şi ce a găsit el în literatura americană, care să-i servească teoriilor sale, îmbinînd admiraţia pentru unii americani cu experienţele proprii? Credem că „modernitate" pentru Vittorini înseamnă a descoperi pe plan literar ceva nou pentru conştiinţa omenească. Şi asta nu se poate dobîndi decît într-un anumit context, „quando una parola può dare a un fatto nuovo un significato nuovo. Ma anche di per se stesso una parola può essere significato. La parola può essere fatto" [5]. Încrederea lui Vittorini în cuvinte e atestată încă din prefaţa la *Garofano rosso* : „E' in ogni uomo di attendersi che forse la parola, una parola, possa transformare la sostanza di una cosa" [6]. Căutarea stilistică în ceea ce priveşte puterea cuvîntului se îmbină cu căutarea morală a unui crez de viaţă în ceea ce priveşte omul. Dar ceea ce caută cu predilecţie Vittorini este felul în care morala devine simbol în literatură. Nu întîmplător va traduce cu atîta aplicaţie Pavese din Melville *Moby Dick* în 1932 şi *Benito Cereno* în 1940. Exprimarea mitică îl încîntă şi pe Pavese. Balena, explică el, e golul, nimicul, forţa brută. E o aură supranaturală, un mod de a exprima spiritul biblic. Dar nu numai mitul, exprimarea purităţii spirituale, a teribilităţii şi severităţii puritane ci şi gustul aventurii, al primitivului (în sensul contactului cu natura), al vieţii reale. Există un echilibru între particularităţile mărunte tehnice, realiste, ce descriu obişnuinţele

[3] E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, 1957, p. 241.
[4] C. Pavese, *op. cit.*, p. 247.
[5] E. Vittorini, *op. cit.*, p. 101.
[6] E. Vittorini, *Il garofano rosso*, Mondadori, Milano, 1948, p. 9.

mării şi trăsături, nebuneşti, supranaturale de semne şi preziceri. *Moby Dick* e pentru Pavese un mit moral, dar şi un tratat de zoologie, un poem de acţiune şi pericol. Această pendulare între amănuntul realist şi semnificaţia simbolică va fi de fapt principala tendinţă a poeticilor lui Pavese şi Vittorini. Plecînd de la realitatea brută, primitivă, măruntă, gestul e decantat pînă devine simbol. Esenţa omului e surprinsă în lucrurile banale şi interpretată alegoric.

Vittorini îşi împarte Antologia intitulată *Americana* (Bompiani, 1942) pe capitole cu titluri sugestive. Mai întîi discută originile, *Le origini*, în care găseşte fundamentarea filozofică şi teoretică de la care a pornit spiritul literaturii americane. E vorba de o lume nouă, care a dat încredere şi îndrăzneală colonizatorilor, întărindu-le însă prejudecăţile. Americanii începuturilor n-au descoperit practic nimic nou pentru conştiinţa omenească, după părerea lui Vittorini. Clasicii, *I classici*, consideraţi a fi Poe, Hawthorne, Melville, sînt cei care scot la iveală adevărata contradicţie a Americii, ce trăia din prejudecăţi, inhibiţii şi convenţii, dar avea în corp o voce sălbatecă, necivilizată, de o feroce tinereţe. Din punct de vedere estetic, pentru Vittorini, asta înseamnă „modernitate", aplicabilă spiritului secolului XX. Această dorinţă de puritate morală, de lume nouă, de începuturi, îndîrjită în manifestările ei existenţiale, ce trebuie să se descotorosească de orice ipocrizie, fals sau compromis. Artistic, lupta aceasta a conştiinţei omeneşti nu poate fi tradusă decît simbolic, prin cuvintele ce devin fapte. Asemenea întruchipări simbolice vom întîlni adesea în scrierile lui Vittorini, numai dacă ne gîndim la Omul Elefant din *Simplon* şi cîntecul pe care orice om trebuie să-l poarte în el, ca simbol al descoperirii propriului adevăr despre existenţă. Capitolul referitor la naşterea legendei, *Nascita della leggenda*, grupează pe Twain, Harte şi A. Bierce, prin care omul vestului devine simbolul omului nou, al cărui instinct asimilează aspiraţii morale mai înalte. Vorbind în această perioadă de Walt Whitman, despre credinţa sa în om şi în deschiderea lumii spre univers, Vittorini se întîlneşte în păreri şi e completat cu entuziasm de către Pavese. Whitman confirmă ceea ce căuta Pavese poetul, şi anume, „L'aspirazione di giungere alla natura vera delle cose, di vedere le cose con gli occhi vergini, di arrivare a quell' ultimate grip of reality, che solo è degno di essere conosciuto" [7]. Whitman e întruchiparea poetului viril, puternic şi gînditor, răpit de simplitatea, normalul şi realitatea fenomenelor lumii. El reuşeşte o identificare fantastică a omului cu oamenii şi lucrurile. În eseul intitulat *Maturità americana*, referitor la cartea lui Mathiessen, Pavese remarcă faptul că cei cinci americani ai Renaşterii, Emerson, Melville, Hawthorne, Thoreau, Whitman, sînt atenţi la procesul expresiv, care devine materie a poeziei, dar într-un sens nou. Realismul american e altceva decît cel european. Noul simbolism al lui Whitman e o realitate verbală diversă, un fel de vedere dublă, „per cui dal singolo oggetto dei sensi avidamente assorbito e posseduto irradia come un' alone d'inattesa spiritualità" [8]. Frumuseţea artistică derivă din forţă, dintr-o funcţionalitate organică, o forţă numită de Pavese cinetico-funcţională.
Tot efortul literaturii americane, sau am spune efortul lui Pavese şi Vittorini

[7] C. Pavese, *op. cit.*, p. 148.
[8] C. Pavese, *op. cit.*, p. 185.

de a crea o nouă poetică realistă, era detectarea felului în care se poate modela un limbaj prin constrîngerea vieții cotidiene în cuvînt. În 1945, Pavese explică în termeni sociali această nevoie culturală, ieșită dintr-o complexă situație politico-istorică : „Sentiamo tutti di vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene" [9]. Aureola de spiritualitate ce iradiază într-un dublu plan de cuvinte, expresie a esențialului din om, e de fapt o constantă pe care în permanență o va urmări Vittorini și pe care o va explica mai tîrziu și la Faulkner. Ceea ce se delimitează cu claritate e senzația descoperirii acestui nou realism expresiv la americani, de care scriitorii noștri aveau nevoie.

În capitolele denumite *La letteratura della borghesia* și *Leggenda e verismo*, Vittorini nu găsește nici o descoperire nouă, valabilă pentru conștiința umană. Eroul verismului e „micul nefericit de pretutindeni", și nu cel pe care îl vroia moderna spiritualitate, adică omul ce-și descoperă o esență, de a fi „mai mult decît om", acea aureolă de spiritualitate morală ce depășește cotidianul, plecînd de la el. Pentru Vittorini verismul rămîne un punct mort, e o realitate cotidiană din care se putea trăi la infinit fără a mai duce la nici o descoperire, era static. Devenise de-acum o legendă făcută numai din suferință, nu și din răscumpărare sau regăsire a forțelor umane.

În capitolul intitulat *Il rivolgimento delle forme*, el discută transformările stilistice operate de fapt în cadrul „generației pierdute", prin intermediul lui Eliot și al Gertrudei Stein, contrapunctul verbal preluat de la negri. Scriitorul care-l interesează și asupra căruia va reveni în *Diario in pubblico* e Sh. Anderson. Se știe că Anderson a fost, împreună cu Hemingway, unul dintre elevii de la Paris ai Gertrudei Stein, a cărei lecție a asimilat-o în felul său propriu. G. Stein promovase ideea unui ritm incantatoriu, repetiția frazelor trebuia să aibă o linie cvasi-magică. Ceea ce conta era gruparea cuvintelor fără o punctuație precisă. Conștiința unui stil nou consta în atenția acordată cuvintelor vii și adevărate. Pavese, care traduce în 1932 *Autobiografia lui Alice Toklas* iar în 1940 *Trei existențe*, explică, în prefața la ultima traducere, cum G. Stein a încercat un procedeu invers artei naturaliste ce se cufunda în adevăr. Ea e un exemplu perfect al căutărilor din proza modernă americană și anume, „un mondo fantastico che sia la realità stessa, colta nel suo farsi espressivo" [10]. Astfel, forma e tot una cu sensul lumii evocate, o lume normală și clară, aproape biologică. Pe Anderson îl traduce Pavese în 1932 cu *Riso nero*, explicîndu-l mai apoi într-un articol din 1947. Lupta pe care o surprinde Pavese la Anderson e dublă, e o luptă „per spezzare e dissolvere le frasi fatte", dar asta înseamnă, sociologic vorbind, și lupta pentru „spezzare le abitudini, le pigrizie e idiozie borghesi, americane, industrialistiche, che pesavano (e pesano ancora) sull' arte, sulla narrativa, sulla vita interiore di quel popolo" [11]. În volumul *Winesburg-Ohio* Anderson încearcă o reînnoire printr-o experiență de roman colectiv, personaj fiind populația unui oraș întreg. Compoziția e realistă, promovînd ca subiect literar monotonia vieții și

[9] C. Pavese, *op. cit.*, p. 219.
[10] C. Pavese, *op. cit.*, p. 175.
[11] C. Pavese, *op. cit.*, p. 49.

existența cotidiană, bazîndu-se pe liniile de forță ale acțiunii și considerînd orice înflorítură drept inutilă. Iată cum căutările stilistice pot însemna de fapt un răspuns la o necesitate istorică socială. A scrie romane, meditează Pavese, exeget a lui Anderson, nu înseamnă a întrebuința o scriitură fixă, naturală, ceva dat așa cum e realitatea lucrurilor, cum e apa, pîinea, vinul: „Le parolette, le frasi, le mode letterarie non sono causali, non sono mai, come il pane e come il vino, semplici dati di un buon senso immutabile; in esse si riflette tutta una situazione economica, ideologica, sociale" [12]. Vittorini crede că descoperă la Anderson, ca și la O'Neil (ce folosește un limbaj verist însă), o metafizică, în sensul că ei compun sau tind să compună într-o ordine ideală realitatea pe care o prezintă: „Cioè che danno con la realtà, anche dei „progetti" d'una più alta „realtà", nella quale considerano che la realtà effettiva potrebbe trasformarsi" [13]. Pavese îl va grupa pe Anderson, împreună cu S. Lewis și Th. Dreiser, printre scriitorii nord-americani moderni care au reușit să aibă universalitate și prospețime, fiind înțeleși de toți oamenii. Ei au fost printre cei care au plecat de la provincialism pentru a atinge universalitatea. Lewis, descriind provincialii, Anderson cu reprezentările sale de viață modernă, au dat Americii dimensiunea propriilor ei contradicții din epoca industrială.

Tot de aici pleacă și interesul lui Pavese pentru Edgar Lee Masters, a cărui carte o traduce Fernanda Pivano în 1943. Există în *Antologia di Spoon River* un spirit puritan împotriva puritanismului, prin care faptele vieții noastre devin simboluri ale destinului și nu mai au valoare în sine. Fernanda Pivano a scris în 1948 o prefață la Antologia tradusă, în care referirile la literatura americană urmează, în mare, părerile lui Pavese și ale lui Vittorini. Lee Masters rămîne, împreună cu Lewis și Anderson, un deschizător de drumuri, semnează o renaștere a literaturii americane, prin descoperirea omului mediu nou (lipsit de eroism) în contextul vieții simple de toate zilele dintr-un orășel oarecare. Dar problema existenței și propriilor acțiuni ia aspectul unei ardori puritane. Revolta față de conformism, o sinceritate brutală, disperarea și denunțarea falsei morale, ironia antimilitaristă, anticapitalistă, și antibigotă, ca și necesitatea și imposibilitatea comunicării, îl fac pe Lee Masters un reprezentant al realismului de extreme consecințe.

Urmărind capitolele lui Vittorini din Antologia sa, descoperim pe doi mari scriitori americani precum Dos Passos și Scott Fitzgerald, grupați, împreună cu Evelyn Scott și Kay Boyle, sub titlul *Eccentrici, una parentesi*. Vittorini considera, probabil, tehnica revoluționară a lui Dos Passos drept o efervescență creatoare de imagini goale, în care se pierde. Subiectivitatea lui e clară aici. Vittorini va rămîne întotdeauna legat de scriitori de autentică venă lirică, și de aici predilecția sa pentru Steinbeck sau Saroyan și neînțelegerea la justa valoare a lui Dos Passos. Pavese, în schimb, scrie în 1933 despre Dos Passos o exegeză subtilă. Scriitorul american nu mai e un simplu pamfletar social (tip Upton Sinclair), ci merge pe linia lui Lewis, Dreiser, Whitman, Sandburg. Literatura sa e formată din instantanee de gesturi și cuvinte, modul uscat de a percepe și reda lucrurile favorizează expunerea dezorientării personajelor, și a

[12] C. Pavese, *op. cit.*, p. 49.
[13] E. Vittorini, *Diario in publico*, p. 139.

suferinței lor care e „più eloquente di qualsiasi predica". Interesant cum Pavese a sesizat exact esențialul artei lui Dos Passos și anume organizarea unei perspective, o experiență umană redată nu prin episoade ci prin trăsături de biografie, ceea ce conferă stilului o obiectivitate plină de nuanțe. Pavese realizează că stilul lui Dos Passos e cinematografic și că există un efort tehnic (pe care el îl va categorisi totuși de „iritant"), dar nu discerne exprimarea vreunei teze.

Unul din capitolele care ne va interesa cel mai mult se referă la *Storia contemporanea*. E istoria teoretizată de John Dewey prin salvarea libertății individuale. Scriitorii analizați cu plăcere de Vittorini sînt Hemingway, Faulkner, Steinbeck. Hemingway e analizat din perspectiva pendulării între descrierea naturalistă și gestul simbolic. Ca și literatura lui Faulkner, literatura lui Hemingway e dublă. Tensiunea e redată prin eliziuni, subînțelesuri și reveniri de imagini, povestind fără motivare și fără explicație. Nu va încerca Vittorini, în *Oameni și neoameni*, acest stil dur și liric în același timp, mărturisind că pe atunci cînd își scria cartea, „la ferocia era la mia purità?" Dublarea aceasta stilistică îl încredințează pe Vittorini că „La poesia è per questo poesia; perchè non resta legata alle cose da cui ha avuto origine e si può riferirla, se nasce da dolore, ad agni dolore" [14]. Din Faulkner Vittorini traduce *Lumină de august* în 1938, dar Pavese în 1934 nu e capabil să-l înțeleagă total. Îl vede pe Faulkner sub semnul influenței lui Anderson, cu un stil astmatic, considerîndu-i romanul *Sanctuary* drept un roman negru prea ambițios. Stilul lui Faulkner e explicat de Vittorini în asemănare cu pictura lui Picasso, adică într-un dublu plan al realității, vizibilul și invizibilul, actualul și potențialul. Ei ne oferă în același timp obiectele și variantele lor, ipotezele acestora. Din cele două planuri, unul e al realității, celălalt se autogenerează, printr-o exaltare a semnelor și a culorilor. Deci o coexistență de real și de posibil. Ideea e de fapt o meditație teoretică proprie lui Vittorini, care la O'Neil și Anderson văzuse tot așa o realitate efectivă și una proiectată. E ceea ce năzuia el să facă, discernînd cu atenție orice îi oferea arta contemporană drept consonanță. Repetă însă că cea de-a doua imagine la Faulkner se autogenerează, adică nu e o simplă explicație a primei, dîndu-ne posibilitatea să percepem altceva. Inspirația aceasta se naște din interiorul cuvintelor întrebuințate, creînd o dedublare a timpului (imediatul și distanțatul; realitatea constatată și cea presupusă; evidența precisă și aproximația), dar și o dedublare a caracterelor la personaje. Ne întrebăm dacă nu cumva în opera lui Vittorini acest dublu plan rămîne uneori numai la simbol, pierzînd aspectul imediat și concret al realității? În orice caz, meditația asupra realismului devine mult mai complexă la Vittorini. Pentru el realismul tradițional surprinde realitatea numai în evidența sa mecanică. Limbajul poetic însă merge dincolo, descoperind o realitate ce depășește conceptele. La fel cu Pavese, Vittorini vede în romanul și realismul american altceva, deoarece nu mai operează conceptul. O reluare a genului de roman o realizează americanii tocmai prin dezvoltarea poeticului. Asta înțelege Vittorini cînd va declara că „l'arte ha un potere di conoscere proprio", că opera de artă nu e o cunoaștere în plus ci o cunoaștere altfel, ce nu ține de semnificația politică,

[14] E. Vittorini, *Diario in publico*, p. 198.

filozofică sau logică. Hemingway a influenţat dezvoltarea romanului contemporan, cu referiri şi la neorealismul italian, atît cît a filtrat acesta din poetica lui Vittorini şi Pavese prin trei coordonate : înlocuirea psihologiei prin acţiune, fără a face însă roman de comportament, întrebuinţarea de cuvinte adevărate în contexte precise, prin repetiţie şi ridicarea ritmului frazei, şi exprimarea unor idei-forţă simbolice.

În atenţia lui Vittorini însă, ca şi a lui Pavese, vor intra şi scriitori ca J. Cain (de care Pavese recunoaşte că a fost influenţat), sau J. Steinbeck, numit de Vittorini un divulgator la care verismul se îmbină cu psihologismul. Traducerea din Cain *Il postino suona sempre due volte*, prin prezentarea într-un stil proaspăt, uşor, inocent, numai a faptelor şi figurilor omeneşti, e considerată de Vittorini, în *Diario in pubblico*, un vehicol de schimb între literaturi, unde contează mult mai mult minorii decît marii scriitori. Steinbeck a fost şi el tradus de Vittorini în 1939 cu *Cartierul Tortilla*. Mai tîrziu Vittorini nu se va mai arăta atît de entuziasmat de Steinbeck, considerîndu-l că descrie faptele sociale la modul divulgativ şi demonstrativ, fără a reuşi să scoată şi să vadă nişte fermenţi noi. A explica în romane, aşa cum explică politicienii, e după el un eşec ; în sensul acesta, după părerea lui Vittorini, Pavese reuşeşte mult mai bine în discuţia dintre cele două personaje ale romanului său *Il carcere*.

Pe scriitorii americani grupaţi în aşa-zisul neorealism american, Vittorini îl consideră ca fiind pe o poziţie falsă. E vorba de Irvin Shaw, John O'Hara, William March sau John Farrel. Povestirile lor sînt nemotivate şi ajung numai la semne de întrebări. Această constatare din Antologie, ce revine şi în *Diario in pubblico*, întăreşte credinţa lui Vittorini că dintr-un mare scriitor nu rămîne numai valoarea estetică, emoţia pe care ne-o provoacă nişte „valori formale", dar nici viziunea istorică în sine ca valoare documentară. E vorba de revelarea unei realităţi prin care să ne cunoaştem mai bine, pe noi şi timpul nostru. Un scriitor trebuie să descopere o realitate care nu e numai a timpului său, ci a unui timp atît de lung, de real şi de profund, încît să rămînă în parte valabil şi pentru azi. În orice caz, pentru Vittorini realismul şi idealismul coexistă în artă, dar accentul depinde de influenţa ambianţei istorice care se exercită asupra sa. Nevoia de întoarcere la realism, „nevoia colectivă", cum o numeşte el, se datoreşte dorinţei de a scormoni realitatea pentru a descoperi alte aspecte care să genereze forme noi. Această întoarcere la realitate a cunoscut de-a lungul istoriei două aspecte, prin descoperirea unor lucruri noi, şi *nou* înseamnă şi din punct de vedere formal, sau repetînd aceleaşi lucruri. Ceea ce e nou şi imediat crede el că aparţine anilor '30 şi celor de după război imediat, la Pavese de exemplu, la un Pratolini, unde coexistă o realitate nouă cu o realitate reluată.

În ultimul capitol al Antologiei ce grupează, sub titlul *La nuova leggenda*, pe Saroyan, E. Caldwell, J. Fante, Vittorini va scrie binecunoscutul comentariu „America non è più America, non più un mondo nuovo, è tutta la terra" [15]. E un teatru gigantic pe care se reprezintă drama tuturor oamenilor. Pe Saroyan, Vittorini l-a tradus în 1940 cu volumul *Che ve ne*

---

[15] E. Vittorini, *Americana*, Bompiani, Milano, 1968, p. 963.

sembra dell'America? apoi pe Caldwell tot în 1940 cu *Piccolo campo*, iar în 1941 pe J. Fante cu *Il cammino nella polvere*. La revistele „Omnibus" şi „Letteratura", între 1938—1940, Caldwell, Saroyan, Cain, sînt prezentaţi publicului, dar Vittorini nu uită să-i numească simplificatori ai lui Hemingway şi Faulkner. Ei şi-au apropiat transformarea de limbaj din anii 1908—1919, traducînd în operele lor o exaltare fizică faţă de limbă şi pămînt. În *Diario in pubblico*, Vittorini va recunoaşte că Saroyan, ca şi Caldwell, l-au dezamăgit. Poate că această dezamăgire se datoreşte şi scăderii totale a interesului pentru americani, pentru literatura nord-americană de după război, cînd se culeg roadele activităţii de traducere şi teoretizare ale celor doi scriitori italieni. Pavese descrie în 1947 foarte bine situaţia, fixînd şi locul istoric şi importanţa acestei activităţi divulgative şi meditative : „Senza un fascismo cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, anche l'America, per quanto grattacieli e automobili produce, non sarà più all'avanguardia di nessuna cultura. Senza un pensiero e senza lotta progressiva, rischierà anzi di darsi essa stessa a un fascismo, e sia pure in nome delle sue tradiziono migliori" [16]. Apărîndu-se de acuzaţia unor imitaţii, Pavese va susţine mereu că europenii în general au trecut prin filtrul propriu pe americani, „Non s'improvvisa proprio nulla, e tanto meno la ricchezza interiore" [17].

Atît Vittorini cît şi Pavese rămîn pentru generaţiile ulterioare nişte căutători de valori fundamentale. Contrastul între subiectivitatea lirică şi obiectivitatea realului ei îl rezolvă prin mit, simbol şi alegorie. Cu atît mai mult cu cît cercetările lor stilistice tind la o înglobare a lirismului în proză, ca o nouă formulă. Vittorini doreşte romanul-muzică, o intensitate aluzivă, după cum Pavese, în spatele unei aparente obiectivităţi de referire sociologică, se ocupă de mitul *Omului*, preocuparea sa majoră rămînînd cea autobiografică şi intimistă. Convins că în popor singurătatea omului e o „coajă" ce trebuie ruptă, Pavese nu face în toată opera sa decît să-şi caute cu disperare depăşirea acestei singurătăţi printr-un efort de a se scufunda în politic şi social. Dar amîndoi sînt de fapt căutătorii unor valori absolute, imobile, cu încărcătură simbolică, fantastică şi imaginativă. Aspiră la universalitate, conferind o aureolă de miracol întîmplărilor cotidiene. Deoarece Pavese era convins că unicul mod de a participa la istorie e prin maturizarea vieţii interioare. Dacă încercăm să înţelegem raţiunile cerinţelor acestor poetici, vom vedea că şi Vittorini şi Pavese erau de fapt adversarii naturalismului ce nu mai putea exprima nimic nou. De aceea, Pavese caută raţiunea omului nu în afara lui ci în el, cu ajutorul mitului, ca expresie a realităţii ascunsă în om, a fondului originar şi mitic, schemă iniţială ce guvernează comportamentul vital. Iar Vittorini rupe contururile naturaliste ale lucrurilor vrînd să elibereze omul prin lirism, un instrument însă vechi şi uzat acum. Chiar dacă este aşa, dacă această exegeză surprinde nişte adevăruri, ea nu poate duce în nici un caz la desconsiderarea rezultatelor artistice a celor doi, privite adeseori fie ca veleitarisme, fie ca eşecuri. Orice formulă a realismului e valabilă atîta timp cît ea e capabilă să releve o realitate prin care omul

[16] C. Pavese, *op. cit.*, p. 279.
[17] C. Pavese, *op. cit.*, p. 195—196.

se cunoaște pe sine și timpul său mai bine și mai profund. Și, din cîte am văzut, Vittorini și Pavese sînt de fapt expresia unor conștiințe neliniștite și nesupuse, a unor sincerități curajoase ce se măsurau cu ultimii ani ai fascismului, în care trebuiau cu greu să discearnă ce e absolut de ce e relativ, ce e imuabil de ceea ce e schimbător, expresie a unei contingențe istorice determinate.

Putem conchide că experiențele lui Vittorini și Pavese sînt pentru începuturile neorealismului, ca și pentru perioada de afirmare de după război, exprimarea unor tendințe originale, autentice, prin care realul, departe de a fi sărăcit, e îmbogățit. Experiențele lor se înscriu pe linia celor mai moderne căutări ale literaturii secolului XX și afirmă încă o dată inepuizabilele resurse ale realismului, în sugestiile diferitelor modalități stilistice și tehnici narative.

ALEXANDRU NICULESCU

REVOLUȚIE, LEXIC, CULTURĂ

Conceptele revoluției românești în secolele XVIII—XIX

1. Studiile de specialitate de la noi s-au ocupat mai puțin decît ar fi fost necesar de aspectele lexicale conceptuale și terminologice ale mișcărilor revoluționare românești din secolele XVIII—XIX. Oricît de puțin specializate, în cîmpul strict al filologiei, ar părea asemenea demersuri, cercetarea conceptelor revoluției este o componentă însemnată a lexicului culturii românești. Nu trebuie să uităm faptul că oamenii politici de răspundere, revoluționarii implicați profund, teoretic și practic, în desfășurarea evenimentelor, aveau o gîndire social-politică limpede, beneficiind, adeseori, de o instrucție solidă în problemele vremii lor. Unii dintre ei erau formați în școlile Occidentului, în contact cu Europa romanică și germanică din secolele XVIII—XIX. Uneori, revoluționarii sînt ei înșiși scriitori și oameni de cultură, precum Petru Maior, I. B. Deleanu în Transilvania, Iordache Golescu, B. P. Mumuleanu, I. Ghica sau I. Heliade Rădulescu în Muntenia, Ionică Tăutu, Costache Negruzzi, în Moldova, pentru a nu mai menționa pe cei care, direct sau indirect, au redactat documente ale mișcărilor revoluționare (Gh. Lazăr, Simion Bărnuțiu, Al. Papiu Ilarian). Momentele revoluționare coincid, astfel, cu momentele istoriei literare românești. Circulația interzonală a culturii a transmis, de la o revoluție la alta, în spațiul limbii și culturii românești, concepte social-politice : termeni utilizați de Școala ardeleană, de Gheorghe Șincai sau Petru Maior îi regăsim, mai tîrziu, în Muntenia, în documentele mișcării lui Tudor Vladimirescu și, după aceea, în Regulamentele organice, dar, mai ales, în manifestele Revoluției de la 1848. Momentul 1848 este reprezentat de scriitori (precum N. Bălcescu, I. Heliade Rădulescu, Ion Ghica, C. Bolliac și atîția alții) a căror activitate revoluționară constituie o componentă a operei lor literare.

2. Limbajul revoluționar absoarbe o serie de concepte izvorîte din vorbirea populară. Dacă scriitorii și intelectualii operau în zonele de cultură ale limbajului revoluționar, acțiunea grupelor sociale populare a adus o serie de termeni de limbă vorbită. Revoluțiile erau, în primul rînd, opera unor forțe sociale mai vaste sau mai restrînse numeric, ale căror aspirații erau cuprinse în concepte redate prin cuvinte populare : aceste cuvinte deveneau cuvinte-cheie ale unei mentalități, ale unei stări de spirit a revoluției. Dar, între acestea, cîte ne sînt cunoscute? Unele sînt prinse în limbajul scriitorilor revoluționari, altele în documentele publice, administrative și juridice ale vremii, cele mai multe rămîn, însă, pierdute în uitare. Operații larg desfășurate de recuperare a lexicului

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 71—81, București, 1980

revoluționar, analiza lui contextuală și socio-culturală sînt cu adevărat valoroase atît pentru lingvistică cît și pentru istorie.

3. Dacă avem la îndemînă lucrări asupra revoluționarilor noștri de seamă (N. Bălcescu, T. Vladimirescu, Al. Papiu Ilarian, C. A. Rosetti, I. Tăutu etc.) nu am întreprins încă, contextual, o lectură atentă a conceptelor social-politice care apar la scriitorii noștri. Cu rare excepții, operele lui I. Budai Deleanu, Gh. Șincai, P. Maior, I. Heliade Rădulescu, Costache Negruzzi, Ion Molnar Piuariu și ale multor altora au fost cercetate din punctul de vedere al conceptelor social-politice din epocă. Cu atît mai mult este binevenită lucrarea prof. dr. Klaus BOCHMANN, *Die Herausbildung des modernen politisch-sozialen Wortschatzes Rumänischen des von 1821 bis 1850* (Akademie Verlag—Berlin, 1979), în care, pentru întîia oară, se reușește a se aduna și a se ordona, supunîndu-le unei analize semantice atente, elementele lexicale principale ale lexicului social-politic românesc din secolele XVIII—XIX. Ceea ce trebuie însă adăugat unor asemenea cercetări este urmărirea în timp și în spațiu a circulației conceptelor : astfel se va putea dovedi continuitatea limbajului revoluționar de la o generație la alta, de la o zonă românească la alta, adică, în fapt, de la o revoluție la alta. În realitate, între revoluțiile românești din Transilvania și din Muntenia există o strînsă și directă comunicare de idealuri și de limbaj.

4. Primul și cel mai însemnat concept al revoluției este *revoluția* însăși. Putem distinge t r e i serii de termeni care denumesc această noțiune : unii de origine străină, cultă, alții, autohtoni, de origine juridică și, în sfîrșit, alții, populari (aceștia avînd și conotații deosebite, de obicei peiorative). Cel mai vechi termen pentru conceptul „revoluție" pare a fi *rebelie*, derivat din *rebel* (de origine, probabil, latino-italiană), atestat în *Foletul novel*, 1700 ; în 1735 : *rebelie și lotrie (rebel* apare la cronicarii munteni : cf. ed. GREGORIAN, I, 350 ; *rebellul sau răsvrătitoriul*, Gh. Șincai, *Hron. Rom.* ed. FUGARIU, p. CLXXXV ; cf. și *rebeleș* (de origine maghiară), pl. *rebelișI* ; mai tîrziu apare *rebelist*, pl. *rebeliști*, conotație peiorativă, v. mai jos). În documentele revoluției de la 1821, apare *însurecț(ă)oane* (privind mișcările din Grecia : *a lor nemernicie însurecțăoane Grechiei*, 1821, II, 29 ; *casa însurecțăoanei grecești id.* 30) (cf. *împresăoane)*, alături de *esurecță (cuibul streiinei esurecței*, 1821, II, 30), forme de bună seamă modificate de grafii inculte. Tot străin este, la origine, *zaveră* (de origine bulgară), care desemnează răscoala eteriștilor greci, *întîmplarea zaverii* (TITKIN, RDW s.v.).

Alături de acești termeni, se folosesc, pentru conceptul „revoluție", și termeni autohtoni. Cel mai frecvent — cu sens oficial peiorativ — este *răzvrătire*. Tudor Vladimirescu însuși, în scrisorile publicate, mai tîrziu, de N. IORGA (reproduse și în *Documentele* editate sub conducerea lui A. OȚETEA), folosește termenul *răzvrătire* „mișcare de masă, rebeliune" privitor la răscoala turcilor din Ada Kaleh : *eram să trecu să viu la București, dar, din pricina răzvrătirii ce se urmează, nu poci trece, fiindcă răzvrătitorii urmează pînă la Novaci* (IORGA, 1914, p. 17). Iar cînd este informat de anumite mișcări în propria sa armată, Tudor Vladimirescu poruncește *să înceteze orice duh de răzvrătire (Documente*, 1821, I, p. 396). Se pare însă că termenul nu era lipsit de conotații peiorative. Un ispravnic cere locuitorilor să se liniștească, *potolind răzvrătirile ce pînă acum s-au urmat*

(1821, II, 35). Divanul boierilor, adresîndu-se, la începutul revoluției, *răzvrătitorului Tudor Vladimirescu*, îi atrage atenția într-o scrisoare că *faptele ce faci sînt urmări răzvrătitoare, iar nu dă patriot precum zici, pentru că turburi norodul (Documente*, 1821, I, 242) : *te vei izgoni cu adevărat ca un răzvrătitor și vei fi învinovățit ca un fărădelege* (id., 243). Tudor Vladimirescu vorbește el însuși despre *acei răzvrătitori cîți sînt de legea noastră* (id., 91), iar ispravnicii raportau vistierului despre faptul că *pentru o mincinoasă presărare de vorbă s-au răzvrătit tot județul* (id., 25), condamnînd *pe cei ce au avut rău năravu a să răzvrăti (ibid.)*. Iordache Golescu, în „comedia" *Barbu Văcărescu, vînzătorul țării* asociază termenul *răzvrătire* cu *zaveră* : *după atîta răzvrătire ce a pătimit țara dă zavergii după atîta prăpădenie ce au făcut apostații greci, după atîtea răutăți ce au urmat turcii* (PND, 84). Termenul pare a avea deci un uz juridic peiorativ, precum *zurbagiu* (origine turcă). Mai tîrziu însă, în 1848, *răzvrătitor* devine întru totul peiorativ : documentele arată că antirevoluționarii numeau pe cei ce se ridicaseră să lupte pentru libertate *răzvrătitori pe nisip*. Dimpotrivă, revoluționarii avertizau poporul că lupta lor este luată în derîdere de reacțiune : aflăm astfel că *zaveră, rebeliști, rebel* erau termeni peiorativi pentru spiritul revoluționar de la 1848. Iată exemple : *Să nu ascultați de cei ce vă spun că acum este zaveră (1848*, II, p.17) ; *numind... rebeliști pe fiii adevărului (id.*, p. 311) ; *au avut curajul de a numi rebel pe popolul român atît de clement și candid (ibid.)*. Alături de aceștia, termenul antirevoluționar cel mai frecvent folosit a fost *turburare (obștea... le-a privit ca semnalul turburării 1848*, II, 227). Departamentul Trebilor din Lăuntru avertiza populația de existența unor *răzbunătoare și tulburătoare mișcări*. Termenul apare și în 1821 (cf. în adrese ale caimacanilor : *pricină de bănuială și turburare a norodului*. În 1848, apare, în limba presei, *desordr* : *liniștea se schimbase în desordr* (C. A. Rosetti).

Anul 1848 și revoluția temporar victorioasă impun termenul *revoluție*. O interesantă definiție a acestui concept găsim în „Gazeta de Transilvania" din 12 iulie 1848 ; „Cînd zicem revoluție (Revolution) sîntem cu totul străini a înțelege prin acest cuvînt revolte sîngeroase, turburări înfricoșate, războaie civile, repezirea statului în anarhie : ferească Dumnezeu !... prin cuvîntul revoluție se înțelege o schimbare totală numai a acelor legi și guberne care prin nedreptatea lor apăsătoare de popoare nu mai puteau fi suferite..." *(1848*, II, 470—471).

Revoluția este deosebită de *revoltă* :

Ce-a făcut Țara Românească la 11 iunie, revoluție ori numai revoltă? Să punem mîna pe cuget, să-i judecăm bine scopul mișcării cel principal și să recunoaștem cu sînge rece că, în adevăr, acea mișcare merită numirea de revoluție.

Termenul apare atestat în Transilvania (I. Piuariu Molnar în traducerea *Istoriei universale adecă de obște...*, Buda, 1800 : să *aștepte revoluții sau împărecheri groaznice* DA s.v., altă atestare la Gh. Șincai, *Hrom. Rom.*, III, ed. Fugariu, p. 335) ; în Moldova („Albina Românească", 1829 : *revoluției franțuzești)*, la Simion Marcovici (1839), la I. Negulici etc., în general, în legătură cu revoluția franceză sau cu alte revoluții izbucnite în lume (în „Gazeta de Transilvania" din 1835 se vorbește despre o *revoluție în Algir)*.

Înţelegem astfel că *revoluţie* (cu sens politic, bineînţeles), îşi are originea în Transilvania sec. XVIII : etimologia este, probabil, latino-germană (cf. „Gazeta de Transilvania" din 1848, mai înainte citată, în care *revoluţie* este glosat, în paranteză, prin termenul german), iar adaptarea în *-ţie* este normală (NICULESCU, 1978, pp. 116—122). Pe la sfîrşitul sec. XVIII, *revoluţie*, cu sensurile de astronomie şi matematică, apare în operele lui Amfilohie Hotiniul (1790) (cf. N. A. URSU, 1962, p. 271 s.v.) Trecerea termenului politic din Transilvania spre ţările româneşti trebuie să se fi petrecut în perioada 1800—1840 : dar faptul că, în 1848, el mai apare încă glosat (în „Gazeta de Transilvania") ar putea fi o dovadă că termenul nu trecuse dincolo de limitele utilizării culte. *Revoluţie* era termenul modern conotat emfatic al limbajului revoluţionarilor (cf. *cauza sacră*; *prefacerile cele nouă*; *glorioasa zi a renaşterii României* etc.). Iată un exemplu din „Pruncul român", 29 iulie 1848 : *Cine a făcut revoluţia noastră? Un om sau zece sau naţia românească? Negreşit că naţia, căci 10 şi 20 şi 100 măcar rebeliţi, cu toată activitatea lor nu ar fi izbutit să răstoarne atîţia spioni, atîţia cîrmuitori şi supt-cîrmuitori, atîţia miniştri şi un prinţ stăpînitor... Revoluţia a făcut-o toată naţia* (1848, III, p. 39). Răspîndirea şi, mai ales, generalizarea termenului *revoluţie* în limba română se observă după 1848, în deceniul 1850—1860. Termenul *contrarevoluţiune* apare tot în 1848, la A. Treboniu Laurian, în Transilvania.

5. Limbajul şi conceptele revoluţiilor româneşti se găsesc în continuitate, în timp şi în spaţiu. O serie de termeni ai ideologiei iluministe a Şcoalei ardelene au trecut în limbajul revoluţiei lui Tudor Vladimirescu şi, de aici, în uzul revoluţiei de la 1848. Cei mai frecvenţi sînt *binele obştii/de obşte*, *folosul (cel) de obşte* : astfel de construcţii apar în scrierile cărturarilor ardeleni Gh. Şincai, P. Maior, I. B. Deleanu. Iată însă că aceiaşi termeni apar în proclamaţiile lui Tudor Vladimirescu către locuitorii Bucureştilor : el vorbeşte despre *binele obştii*, *folosul ţării*, *binele de obşte*. Vornicului Samurcaş îi cere să *poftească binele obştii şi al celor ce să trudesc pentru dreptate*, îndemnînd pe *cei ce vor voi binele obştesc să iscălească* (proclamaţia). Tot el declară că pămînturile trebuie *să se jertfească spre folosul de obşte*. La 8 martie 1821, boierii recunosc în scris că Tudor Vladimirescu *slujeşte împreună cu noi folosul de obşte*, însuşindu-şi astfel şi una din expresiile predilecte ale conducătorului revoluţiei de la 1821.

În 1848, asemenea construcţii nu mai apar. În locul lor se poate întîlni *toţi de obşte*, se vorbeşte de *binele general*, *binele public* sau de *progres comun* (cf. N. Bălcescu : *fraţi la fapta unui progres comun*).

Altă serie de concepte caracteristice este *lumină*, *a lumina*, *luminat*, cu sens cultural. După cum se ştie, termenii apar frecvent în lucrările lui S. Clain. Gh. Şincai, P. Maior : pentru ei, emanciparea socială şi culturală a românilor, *luminarea* era o cale a fericirii poporului. Pe la 1821, Constantin Diaconovici în chemarea la tipărirea cărţilor româneşti (Buda, 1821) exprimă cu claritate conceptul : *toţi acum să se apuce de lucru c-au sosit primăvara luminii neamului românesc* (cf. NICULESCU, 1978, p. 65). B. P. Mumuleanu cere *luminarea neamului în lege şi credinţă (Scrieri*, p. 90), Gh. Lazăr vorbeşte de *luminarea naţiei*, iar I. Heliade Rădulescu afirma, în *Chiemarea* din „Curierul românesc", 25 martie 1846, *dorinţa*

de luminare și mîntuire, declarînd cu emfază : *voi mendica luminarea și mîntuirea nației* (DICULESCU, p. 234).

Revoluția lui Tudor Vladimirescu nu cunoaște problemele „luminării". De aceea, în documentele 1821, nu apar termeni din această serie de concepte. În schimb, revoluția de la 1848 întrebuințează frecvent asemenea termeni. Guvernul „vremelnic" se adresează învățătorilor și profesorilor pentru *a-i trimite în sate a lumina pe frații lor*. N. Bălcescu declară *să luminăm poporul dacă vrem să fim liberi*, vorbind despre popoarele Europei luminate *(Puterea armată și arta militară...)*. *A lumina* are însă și sensul „a explica revoluția" : *le vei face toate deslușirile și îi vei lumina pe săteni*, se arăta într-o circulară a lui Heliade Rădulescu — pe atunci ministru al Instrucțiunii publice, — către profesori. Și A. C. Golescu cerea *să luminați pe țărani*. Alte documente ale revoluției de la 1848 arată că guvernul considera de *neapărată trebuință să se lumineze țăranul, să i se deslușească bine toate foloasele ce-i dăruiește noua Constituție* (1848, III, p. 353). Acțiunea de „luminare" a poporului devine o acțiune de răspîndire în mase a principiilor și obiectivelor, a „prefacerilor celor nouă" ale revoluției pentru libertate, dreptate și frăție ! Se vorbește de *nedomirirea* țăranilor care *nu s-au pătruns de firea revoluției ce s-a săvîrșit*, se cere *să se deslușească tuturor locuitorilor de prin sate constituția liberatoare*. Gh. Magheru, luptînd pentru *sacra cauză română*, anunță că este nevoie *a se lămuri popolul care... era aproape a se rătăci din nou de intrigile aristocratice*. „Luminarea" devine echivalentă cu „deslușirea", cu „lămurirea" : acțiunea de ridicare culturală a poporului devine o acțiune politico-ideologică a revoluției. Abia în această perioadă revoluționară a anilor 1845—1850 putem spune că termenii din seria de concepte *lumină, a lumina, luminare* se generalizează în limba română.

Constatări similare se pot face și pentru conceptele *frăție, frate*. Și acestea își au originea în Transilvania iluministă a sec. XVIII, în condițiile opresiunii românilor : multe scrisori ale lui Petru Maior (de ex. către Demetriu Caian-junior, către I. Budai Deleanu etc.), ale lui I. Budai Deleanu încep prin alocutivul *frate* ! Ideea *frăției* apare însă cu putere în timpul epocii revoluției lui Tudor Vladimirescu. B. P. Mumuleanu se adresează cu *frații mei compatrioți* ! iar Tudor însuși în proclamația către București declară : *să ne unim dar cu toții, mici și mari, și ca niște frați, fii ai unia maici, să lucrăm cu toții împreună* (1821). El vorbește despre *frații noștri pămînteni*, înțelegînd, prin aceasta, o unire „frățească" a tuturor țăranilor asupriți.

Nu tot astfel apar conceptele *frăție, frate, frățietate* în lupta revoluționară de la 1848. Revoluționarii se adresau unul altuia cu alocutivul *frate (frate Bălcescule ! frate Golescule !)* și aveau înscrise pe stindardul revoluției : *Dreptate și frăție*. Se avea în vedere o *frăție a obștei* poporului român, *înfrățirea, dreptatea și fericirea nației întregi. În toată țeara nu se află astăzi decît frați cu același nume de român*, se afirmă în *proclamațiunea* Locotenenței Domnești a Țării Românești din 9 august 1848 : *fiți dar ca frați, priviți un frate al nostru în orice român, și în bogat și în sărac* (1848, III, p. 53), preconizîndu-se unirea și *frățietatea* întregului popor român. *O nație de frați, de cetățeni liberi* cerea N. Bălcescu. Ideile unității de neam, frăția națională, începută în Transilvania la începutul secolului, rodeau abia acum, în plin secol, în Muntenia revoluționară.

Această frăţietate naţională unitară, opusă dominaţiei şi ameninţărilor străine, este ceea ce N. Bălcescu numea *naţionalitate* : *de la 1848 mai cu seamă cuvintele* **unitate** *şi* **naţionalitate** sînt *în toate gurile în Europa (Mers. rev.)*

Termenul *naţionalitate* „naţiune" (pe care, din păcate, *Dicţionarul Academiei* s.v. nu-l atestă decît la N. Bălcescu, A. Russo şi I. Ghica) este de origine ardelenească. Elena Toma l-a înregistrat, în „Gazeta de Transilvania" la G. Bariţiu în 1842 : [limba este] *un puternic magnet care românilor dincoace de munţi... pe vremi înainte le chezăşuieşte pentru naţionalitate* („Foaie pentru minte, inimă şi literatură", V (1842), 9 p. p. 69). Cf. şi articolul *Naţionalitate* (id., VII (1842, 19, p. 149). De la G. Bariţiu, de la Bălcescu şi de la ceilalţi paşoptişti, *naţionalitate* a intrat în limbajul revoluţiei. Documentele 1848 atestă termenul în *Gazeta de Transilvania* : *Zeci de mii de români stau gata a se arunca în cel mai mare pericol pentru o singură idee îmbrăcată în vorba* **naţionalitate** *(Documente* 1848, II,p. 473) ; intrarea armatelor turceşti a fost anunţată poporului român, sub acuzaţia *vin să ne omoare naţionalitatea. Naţionalitate* se adaugă de fapt termenului *naţie* atestat mai întîi la Paul Iorgovici, în 1799, şi utilizat continuu pînă în 1848 şi chiar mai departe.

Seria de termeni *drept, dreptate* are de asemeni o istorie revoluţionară mai veche. În 1821, Tudor Vladimirescu vorbea despre putinţa de *a cîştiga depotrivă dreptăţile acestor prinţipaturi* (1821, II, p. 33). În 1831—1832, Regulamentele organice menţionau *drepturile politiceşti de pămîntean* Abia în 1848, în Proclamaţia de la Islaz apare construcţia *dreptul suveran* : *popolul, avînd dreptul suveran, poate revesti cu dînsul pe oricine.* Dealtfel termenul *dreptate* figurează pe deviza revoluţiei de la 1848 : *Dreptate, Frăţie.* El devine, în aceste condiţii, către 1850, un termen politic.

6. Revoluţiile româneşti din secolul al XIX-lea surprind limba culturii româneşti în plin proces de occidentalizare romanică (pentru conceptul de occidentalizare romanică, v. NICULESCU, 1978, pp. 55—58). O serie de concepte sînt exprimate de termeni vechi, tradiţionali, dar şi de termeni neologistici latino-romanici.

Este cazul conceptului „popor". În proclamaţiile lui Tudor Vladimirescu apare, de obicei, termenul *norod* : se vorbeşte despre *norodul Ţării Româneşti*, despre *creştinismul norod*, se organizează *adunarea norodului*, se deplînge *norodul ţării cel amărît şi dosădit.* Şi caimacanii foloseau acelaşi termen : ei scriu Marelui Vornic despre *norodul poliţiei Bucureştilor.* Termenul este aproape general în epocă : îl foloseşte Dionisie Eclesiarhul *(nenumărat norod de oameni au murit* (cf. DICULESCU, p. 20), şi, între 1824—1830, chiar Ionică Tăutul *(voinţa opştiască a norodului rădicată în reghim democraticesc,* — ed. VÎRTOSU, p. 294—295).

Şi totuşi, alături de *norod*, în aceeaşi epocă apare *popor* ! În 1825, B. P. Mumuleanu scrie : *caut enteresul lor nu le pasă de popor.* Alături de *popor*, iată însă şi *popol* : Tudor Vladimirescu însuşi, în arzmahzarul către Poarta Otomană, foloseşte formele *popol* şi *popul*, referindu-se la *tot populu Ţării Româneşti* (Mihai CIORANU, *Revoluţia lui Tudor Vladimirescu*, Bucureşti, 1854, p. 17) ; *popol* apare şi într-o scrisoare a lui Tudor către boierul N. Văcărescu : *să-mi arăţi d-ta ce împotrivire arăt eu împotriva popolului (Documente 1821,* I, p. 258). Să fi cunoscut revoluţionarul din Gorj aceste forme italienizante şi latinizante? Să fi aparţinut o ase-

menea formă oamenilor de cultură transilvăneni care se alăturaseră luptei sale? Forma era, în orice caz, cunoscută în epoca lui Tudor.

În 1848, termenul *popol (popul)* avea un sens politic marcat. Revoluția este *fapta poporului român*, care a ridicat *popolul în picioare : popolul român avînd dreptul suveran, poate revesti cu dînsul pe oricine.* Se vorbește despre *popolul răsculat* (Gh. Magheru), despre *furia popolului*, iar *Protestația din cîmpul Libertății* este a *popolului român (Documente 1848*, II, p. 642). Mitropolitul Neofit laudă *junimea și popolul român (Documente 1848*, II, p. 248). În „Gazeta de Transilvania", apare, frecvent, *popol (popolul desdemnat își cunoscu libertatea)*, dar, cîteodată, și *popor (în popor cresce văzînd cu ochii hotărîrea*, p. 353). Avem toate motivele a crede că *popol* era, în vremurile luptelor din 1848, un *termen politic*, aparținînd revoluționarilor, în timp ce *popor* era termenul comun. Semnificația politică apare așadar în vremea revoluției lui Tudor, în epoca 1821, și se dezvoltă, transformînd *popol* în termen politic propriu-zis în epoca 1848.

Klaus Bochmann, într-un recent articol publicat în „România literară" (XII, 1979, nr. 33, 16 aug., p. 19), consideră chiar a fi putut individualiza uzul termenilor *popor* și *norod* în funcție de tabăra revoluționară sau reacționară căreia îi aparține cel care îi folosea : „există, în 1848, o diferențiere de natură ideologică între cei care utilizează *norod* și cei care preferă termenul *popor*. Astfel, de pildă, faimosul colonel Solomon, întrebat la interogatoriul de după încercarea lui de a înăbuși în sînge o manifestație populară, în iunie 1848 : ... *ați comandat foc asupra poporului suveran?*, răspunde : *văzînd că norodul vine, am zis d-lui Golescu să se ducă afară ca să zică să se întoarcă* **norodul.** Se poate conclude că raportul dintre cele două sinonime era, în vremea aceea, determinat de factori sociali și ideologici : *popor* era termenul utilizat cu preferință de revoluționari, în timp de *norod* era termenul reacționar. Față de *popor* și *norod*, *popol* era un termen *tehnic* politic.

7. O evoluție similară are seria termenilor *slobod, slobozenie, liber libertate.* Epoca 1821 cunoaște numai seria *slobozenie, slobod.* În proclamația de la București a lui Tudor Vladimirescu se spune : *nimeni din voi nu va avea slobozenia fără de poruncă.* Mai tîrziu, în 1829—1832, Regulamentele Organice utilizau de asemeni numai termenii *slobod, slobozenie.* Iată cîteva exemple : *verice boier sau negustător român este slobod să călătorească în străinătate*; *Principatele se vor bucura de o slobodă lucrare a credinței lor și de o întreagă slobozenie de comerț* (Tractatul de la Adrianopol, 1829). Se pare însă că, abia în 1848, *slobod, slobozenie* au căpătat semnificație în uzul politic. Revoluția vorbea, la început, despre *slobozenie, frăție, unire. Dorințele Partidei Naționale* din Moldova specificau faptul că *norodul va avea slobode bisericile sale.* Dar termenii *liber, libertate* apar cu frecvență deosebită, în limbajul revoluției de la 1848. În proclamații și în decrete, în gazete și în scrisori particulare, termenul *libertate* este folosit pe larg : *un țipăt de libertate scoase junimea*; *libertate, dreptate, frățietate*; *popolul desdemnat își cunoscu libertatea*; *libertatea fu izbăvită*; *arborul libertății*; *să nu sugrume libertatea română* etc. — sînt contexte în care apare *libertate* ca termen politic. Se vorbește despre *constituția liberatoare, proclamația liberatoare, despre adunări liberatoare.* Trebuie arătat însă că o serie de termeni *liber, libertate* apar mai ales în Muntenia; în Moldova, chiar în 1848, predomină *slobod, slobozenie.* Recunoaștem

astfel, în Muntenia, avangarda romanică a terminologiei revoluționare. La baza termenilor din Muntenia stă fr. *libérté, libérer, libérateur* etc. it. *libertà*, termen politic revoluționar în revoluția franceză (mai ales în 1789 și în revoluțiile europene. Se dovedește, astfel, încă o dată, caracterul cult, occidental al unor termeni ai revoluției românești din 1848.

Dealtfel, terminologia operativă a pașoptiștilor se revelă a prefera elementele de origine romanică. *Guberniul vremelnic* devine, după scurtă vreme, *guvernul provisoriu*, *gvardia națională* devine *guardă* și apoi *gardă*, iar *armia (armiile turcești trecură Dunărea)* devine *armată*. O problemă deosebită ridicau termenii *adunare, adunanță* : în timp ce *adunare* devine termen general *(adunările populare)*, *adunanță* (it.) este termen tehnic *(adunanța de boieri de săteni ; adunanța popolului* de la Blaj) — utilizat în „Gazeta de Transilvania" *(Documente 1848*, II, 310). În Muntenia și în Transilvania, revoluția din 1848 se afirmă ca un moment însemnat în procesul de occidentalizare romanică a limbii române.

8. Limbajul revoluției românești se caracterizează însă și prin prezența unor e l e m e n t e d e l i m b ă populară. Un lexic autohton, izvorît din vorbirea cotidiană, care, prin repetare, prin difuzare în popor, prin oratoria revoluționară, devine terminologie a revoluției. Mai ales în epoca lui Tudor Vladimirescu, în scrisorile, proclamațiile, arzmazarele sale, apar acești termeni revoluționari de origine populară. Tudor Vladimirescu însuși, vorbește despre *prăpădenia* și *despoerea* țării, despre jafurile, *kinurile, despuierile și desăvîrșitele desmoșteniri* ale țăranilor. El denunță nenumăratele *patimi și chinuri, neputința și greutățile* care aruncă pe țărani *în desăvîrșită desnădăjduire. Ne prăpădirăm și ne stinsărăm de tot* ! exclamă Tudor Vladimirescu într-un arzmazar. Cuvintele nu-s o întîmplare. Ele au un sens social-politic pe care îl observăm și în alte scrieri ale vremii. Iordache Golescu, în *Barbul Văcărescu, vînzătorul țării*, o satiră împotriva demnilor pămînteni ; face ca personajele sale populare să vorbească în același limbaj : *Să nu ne lăsăm lor, să ne stingem cu totul (Primii noștri dramaturgi*, ed. NICULESCU, p. 63) ; *prăpădenia și dărăpănarea țării (id.*, p. 62) ; *o să ne prăpădim cu totul (id.*, p. 63). În *Chronograful* lui Dionisie Eclesiarhul apare scris : *hoțomanii... au prăpădit lumea dupe la noi* (ap. DICULESCU, p. 21). *A prăpădi, a stinge, a despuia, a desmoșteni* și substantivele formate din aceste verbe constituiau o terminologie politică *sui-generis*, populară. Nu trebuie așadar trecute cu vederea, în limbajul politic, asemenea cuvinte populare care capătă semnificație politică generală : *nechivernisirea stăpînitorilor țării* apare de mai multe ori în critica lui Tudor Vladimirescu la adresa mai marilor epocii sale. Tot astfel *ușurare* „scutire de impozite, atenuarea opresiunii" este de asemeni un termen politic *(milă și ușurare : acele ușurări ce le dobîndeam* etc.) ; *rane (să cerceteze și de față să vază adîncele rane), neputință, greutăți, năpăstuire* etc. trebuie considerați termeni populari integrați în lupta politică a lui Tudor. Iar dacă acesta, scriind clucerului Ralet, vorbește despre *norodul cel ars și fript de Dvs.* sau dacă declară *să ne putem izbăvi țara din mîinile celor ce au mîncat-o*, asemenea metafore („ars", „fript", „mîncat") trebuie să le considerăm a face parte din retorica politică cu care a pornit la luptă, ascultat de oamenii săi și de populație, Tudor Vladimirescu.

Nu tot astfel de popular este lexicul revoluției de la 1848. Proclamațiile revoluționare (de pildă, proclamația de la Islaz) abundă în neologisme : oameni de cultură lucraseră pentru întocmirea lor.

Elementele lexicale populare din limbajul revoluției pașoptiste nu au conotațiile afective puternice ale limbajului revoluției lui Tudor. La 1821, termenii populari ai revoluției veneau de *jos în sus*, caracterizînd expresiv exprimarea de veacuri a țăranilor, în timp ce, la 1848, elementele populare porneau *de sus în jos*, din zonele culte care doreau „luminarea" poporului.

9. Printre termenii populari ai revoluției trebuie luate în considerație elementele proveniente din limbajul religios. În mod specific, acest limbaj este cel al religiei creștine ortodoxe, tocmai pentru că, în multe momente revoluționare, preoții ortodocși erau de partea poporului în revoltă. Versul lui Tudor Arghezi *Ajută, Doamne ! Țara e în răscoală*, privitor, bineînțeles, la răscoala țărănească din 1907 este valabil și pentru alte epoci ale revoluției românești. Dealtfel, această stare de fapt este caracteristică în toată Peninsula Balcanică : ortodoxia a avut un rol bine determinat în dezvoltarea conștiinței naționale a popoarelor balcanice. Nu în zadar în bisericile ortodoxe sînt pictați sfinți militari (bulgari, sîrbi), nu în zadar martirii greci sînt îmbrăcați țărănește de pictorul unor biserici din Grecia, și nici nu este întîmplător faptul că pe unele biserici românești din sec. XVI—XVII este reprezentată căderea Constantinopolului sub turci. Biserica ortodoxă a apărat cauza popoarelor sud-est europene.

Iată de ce revoluția utilizează o serie de concepte religioase : *a izbăvi, a mîntui, mîntuitor, apostoli, martiri, apostat, milă, patimi, oblăduire, lege „credință"* etc.

În utilizarea conceptelor religioase se observă aceleași diferențe socioculturale pe care le-am observat și în alte situații. Termenii religioși din limbajul revoluției lui Tudor aparțin unui vocabular afectiv elementar : *milă, patimi, chinuri, mînia Domnului, netemători de Dumnezeu* (cf. *ah, boierule, boierule, ce netemere de Dumnezeu, Documente 1821*, I, p. 395). În vremea revoluției de la 1848, vocabularul religios devine emfatic : se vorbește de *apostați* și *apostazie*, de *apostoli* și de *martiri*. Este limpede că uzul vocabularului religios era determinat de oameni culți, care construiau o retorică întemeiată pe cunoștințe religioase bine înrădăcinate în mintea și în sufletul oamenilor. În ceea ce privește termenii *oblăduire, pravilă, lege, „credință"* trebuie să avem în seamă vocabularul tradițional al legislației românești : religia și tradiția se unesc în menținerea unor termeni familiari maselor aflate în lupta revoluționară.

10. Examenul întreprins în cele ce precedă arată că limbajul revoluției românești are o structură etimologică bine conturată. Pe de o parte el este constituit dintr-o serie de elemente conceptuale — lexicale care provin din *tradiția mișcărilor revoluționare românești*. Termenii transilvăneni ai Școalei ardelene apar, așa cum am văzut, în Muntenia, în timpul revoluției lui Tudor Vladimirescu și, uneori, chiar pînă în epoca 1848. Nu ar fi de mirare ca unii dintre acești termeni de dincolo de Carpați să fi fost utilizați în vremea răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan, dacă nu și mai înainte. Din păcate, despre aceste mișcări revoluționare ne lipsesc

date scrise. În acest lexic tradiţional al revoluţiei româneşti intră termenii populari *(patimi, chinuri, slobod — slobozenie, bine de obşte, folos de obşte* etc.) dar, mai ales, se include vocabularul de origine religioasă *(mîntui(re), izbăvi(re), milă* etc.) Aceste constatări ne permit a descoperi, astfel, *cuvintele — forţă* care însufleţeau şi puneau în mişcare masele populare. Fără îndoială că ele desemnau obiective ale răscoalelor şi revoluţiilor româneşti pentru dobîndirea dreptăţii lor, pentru cucerirea libertăţii naţionale şi sociale. Lexicul tradiţional al revoluţiei româneşti reprezintă un filon lingvistic care exprimă suferinţele de veacuri ale poporului român.

A doua serie de concepte social-politice este de origine cultă. Neologisme (împrumuturi şi calcuri), termeni care transpun, în română, terminologia revoluţiilor din Occidentul Europei *(frate, drept, naţie, causă sacră* etc.) arată că, în cadrul mişcărilor revoluţionare româneşti, existau oameni culţi care aveau cunoştinţe de ceea ce se petrecea în Europa. Această deschidere spre Occident este mai pertinentă în cadrul mişcărilor revoluţionare din 1848, care aduc, în limba română, nu numai o serie de concepte revoluţionare şi termenii corespunzători *(libertate, frăţie, neam* (germ. Volk), *protestaţie, rebel, drit/drept* (suveran), *revoluţie, contrarevoluţie, naţie, emancipaţie, naţionalitate, sans-culoţi, regim* etc.), dar şi o conotaţie stilistică emfatică a unor termeni şi expresii ce caracterizau propaganda politică de tribună, de tip occidental *(despotism, popul suveran, tiranie, conspiratori, reacţionari, inemicii libertăţii, focul sacru, corupţie, a exalta* etc.) Asemenea exemple dovedesc că revoluţia românească, mai ales cea de la 1848, nu era lipsită de legătură cu mişcările revoluţionare contemporane din Europa. Exprimînd realităţi româneşti, luptînd pentru remedierea stărilor de fapt de la noi, revoluţionarii români au cunoscut procedeele, desfăşurarea şi terminologia altor mişcări revoluţionare din Apusul Europei. Nici Tudor Vladimirescu nu a făcut excepţie : şi în limbajul său apar concepte social-politice europene : *patrie* (cf. *fiu al patriei) patriot, dreptate, tiranii* (boieri) etc.

Dealtfel chiar în interiorul limbajului cult al revoluţiei româneşti trebuie făcută o clară distincţie : există, în 1848, o serie de revoluţionari de marcă, precum N. Bălcescu, I. Heliade Rădulescu, Alecu Russo, I. Ghica şi alţii, care folosesc o serie de concepte politice înalte (unele dintre ele făurite de ei înşişi : este cazul lui N. Bălcescu, care vorbeşte despre *ciocoism, plebeianism, pan-românism* etc.) tot astfel cum sînt alţii, ca Gh. Lazăr, care au adus, în limbajul revoluţiei lui Tudor, concepte şi termeni din Transilvania *(popul* etc.).

Avem dreptul, astfel, de a deosebi, în limbajul revoluţiei româneşti, o serie de termeni *operativi*, de luptă şi de organizare a mişcării (v. bunăoară scrisorile lui Tudor Vladimirescu sau dispoziţiile lui A. C. Golescu, ale generalului Magheru sau ale generalului Christian Tell, instrucţiunile guvernului privind buna funcţionare a administraţiei şi a şcolilor etc.), alături de o serie de termeni ideologici-politici generali, folosiţi în proclamaţii, protestaţii, în presa revoluţionară („Românul", „Gazeta de Transilvania" etc.) Conotaţiile afective se întîlnesc mai ales în această din urmă serie de termeni. Şi revoluţia îşi are, aşadar, clivaje socio-culturale specifice.

Revoluţia românească, în toate ipostazele ei cunoscute şi cercetate, este o problemă lingvistică şi socio-culturală care interesează întreaga istorie a limbii, a poporului şi a culturii noastre. Ea este strict legată de

evoluția limbii literare, dar și de limba vorbită populară, de limbajul tradițional dar și de cel cult, neologistic. Studierea limbajului revoluționar românesc în continuitatea și reînnoirea lui permanentă descoperă o structură specifică rezultată din împletirea, în orice moment, a tradiției și a inovației, a concentrării asupra realităților sociale, culturale și religioase naționale, dar și a unei perspective deschise asupra mișcărilor revoluționare din Europa contemporană, antrenînd deopotrivă vîrfurile culturii naționale dar și o mare masă de vorbitori. Nu se poate cunoaște în profunzime evoluția și structura limbii române, fără a se cerceta limbajul revoluției românești.

BIBLIOGRAFIE

1. Vlad Diculescu, *Viața cotidiană a Țării Românești în documente* (1800—1848), Cluj, 1970.
2. Gh. Șincai, *Hronica românilor*, ed. Florea Fugariu, tom. I, București, 1967.
3. *Cronicari munteni*, ed. Mihail Gregorian, 2 vol., București, 1961.
4. N. Iorga, *Scrisori inedite ale lui Tudor Vladimirescu din anii 1814—1815*, „Analele Academiei Române", 1914.
5. *Primii noștri dramaturgi*, ed. Alexandru Niculescu, București, 1956.
6. Alexandru Niculescu, *Individualitatea limbii române între limbile romanice*, 2, București, 1978.
7. *Răscoala din 1821. I. Documente interne*, ed. A. Oțetea și colectiv, București, 1959.
8. Barbu Paris Mumuleanu, *Scrieri*, ed. Rodica Rotaru, București, 1972.
9. N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, 1962.
10. Ionică Tăutul, *Scrieri social-politice*, ed. Emil Vîrtosu, București, 1974.
11. *Anul 1848 în Principatele Române*, București, 1904.

G. CĂLINESCU DESPRE SPECIFICUL NAȚIONAL AL LITERATURII

AL. HANȚĂ

Specificul național, atît de dezbătut în prima parte a secolului nostru, revine în gîndirea lui Călinescu des și cu deslușiri succesive. În multe cazuri, revenirile sînt datorate nevoii de clarificare a teoreticianului însuși, sau sînt replici, amendări aduse opiniilor altora, spiritul polemic fiind prezent, sub latura confruntării, chiar atunci cînd adversarul nu este numit.

În prefața volumului *Impresii asupra literaturii spaniole*, precizînd obiectivele și intențiile generale ale lucrării, Călinescu formula și cîteva principii, care interesează atît metodologia criticii și istoriei literare cît și înțelegerea fenomenului literar ca act de cunoaștere a realității prin mijloace specifice.

Deși, în repetate rînduri, Călinescu avertizează că opera literară nu-și justifică existența decît în măsura în care aparține artei, subiectivității creatoare, pe scurt, se încadrează criteriilor și exigențelor esteticii, aceasta nu înseamnă eliminarea posibilității de pătrundere prin intermediul creației literare a realităților fizice și spirituale ale popoarelor.

Mărturisind că nu este înclinat să exagereze determinismul promovat de Taine, deși acesta s-a dovedit, în practică, un instrument de lucru verificat, Călinescu observa că experiența spirituală a umanității atestă faptul că, cel puțin în ceea ce privește substratul faptelor explorate de artist și în finalitatea ideilor avansate de acesta, se poate vorbi de existența unor coordonate geografice, etnice și istorice specifice, care influențează opera și o înscriu într-o anumită tradiție și într-o anumită ierarhie a valorilor. Din această cauză, mărturisea Călinescu, „mînat de simpla dorință de petrecere intelectuală", și-a propus în cercetările sale să facă „drumul întors, acela de a cunoaște geografia țării pe dinăuntru, prin cultura ei. Poate că realitatea infirmă uneori datele literaturii, dar acestea din urmă rămîn totuși niște documente pozitive ale aspirațiilor respectivului popor.

Peisajul eminescian și sadovenian este mai semnificativ pentru străinul inteligent decît cel privit din goana trenului și, oricum, priveliștea reală subsumată celei literare capătă alte adîncimi" (G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, E.L.U., 1965, p. 7).

Universală prin adevărurile general-umane afirmate, arta literară este, în același timp, pe lîngă expresia originală a unei subiectivități, mărturia personalității creatoare a unui popor, exprimînd experiența de viață, sensibilitatea și conștiința de sine a acestuia, este istoria în imagini a raporturilor sale cu universul și cu istoria.

Și, deși istoria literară nu poate fi decît o istorie de valori, acestea stabilindu-se prin criterii estetice, nu există critică fără perspectivă isto-

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 83—86, București, 1980

rică, așa cum nu este posibilă o istorie literară fără criterii estetice, dar și fără ca istoricul literar să urmărească „*a posteriori* fibrele intime ale sufletului autohton". Viziunea istorică și atitudinea estetică sînt deci cele două condiții fundamentale ale criticii, ale încercării de stabilire a valorii lucrurilor, garanția că „nu intră în literatură decît ceea ce exprimă complexe intelectuale și emotive, avînd ca scop (ori cel puțin ca rezultat) sentimentul artistic".

Perspectiva istorică o asigură, în concepția lui Călinescu, experiența generalizată a unei literaturi, dezvoltarea ei organică potrivit legilor și îndemnurilor ei proprii. Evoluția organică este un atribut indiscutabil al literaturii române, fapt ce îi permite fixarea scării valorilor în cuprinsul ei și integrarea printre marile literaturi ale lumii, pornind de la propria-i substanță. De aici este dedusă concluzia logică, potrivit căreia cercetarea trebuie să asigure o viziune integrală asupra fenomenului literar românesc, utilizarea acesteia ca punct de plecare în aprecierea contribuțiilor mai noi, deoarece actele de creație, deși spontane, profită de experiența trecutului și înfloresc mai bine în mediul tradițional. Influența modelelor străine nu este negată, dar este în întregime subordonată dorințelor interne, dezvoltării organice: „Un romancier român se cuvine să fie scrutat în întreaga perspectivă a prozei noastre, fără a se exagera înrîuririle străine, căci fundamentul va fi, în mod fatal, prin factorul geografic, tradițional" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române* ..., București, Ed. Fundației..., 1941, p. 6). Afirmație completată în cuprinsul aceleiași istorii literare în sensul că un organism nu imită niciodată nimic, „avînd toate virtualitățile în el. Ceea ce pare imitație este doar o sugestie primită la timp oportun. Spaima că ne-am putea falsifica trebuie să dispară. Garanția originalității noastre fundamentale stă în factorul etnic" *(ibidem*, p. 885).

Evoluția organică, marcată de particularitățile epocilor și momentelor istorice străbătute, de contribuțiile personalităților literare care au reprezentat-o, pare a infirma dezacordul lui Călinescu privind existența unui *spirit al vremii* care înrîurește pe artist și care ar permite înțelegerea operelor. Acest dezacord se explică, în primul rînd, prin străduința teoreticianului de a elimina tentația confundării istoriei, a spiritului public, cu istoria operelor de artă, a fenomenului cultural cu cel literar. Nu este un secret pentru nimeni că, ori de cîte ori are prilejul, Călinescu apără caracterul particular al artei ca formă de cunoaștere a realității, ca expresie a frumosului descins, prin mijloace proprii dintr-o reflectare subiectivă mijlocită a lumii. Frumosul este etern-uman, dar cunoaște variații de timp și de loc și interpretarea lui felurită, chiar dacă naște discuții la nivelul operei, este perfect posibilă la cel al ansamblului evolutiv. Prin aceasta, gîndirea lui Călinescu prefigurează opinii estetice dintre cele mai recente, după care operele nu evoluează, literatura însă, da. Universală în aspirații, arta rămîne națională în substratul ei, prin condiționarea istorică, etnică și geografică a artistului, și — permițîndu-ne să-l completăm pe Călinescu — prin existența socială a acestuia, factor hotărîtor în modelarea concepțiilor, psihologiei și opțiunilor sale. Spiritul public nu stînjenește afirmarea crezurilor artistului, dimpotrivă, le asigură perspective, ecou și, în această privință, exemplul lui Cervantes, Shakespeare, Goethe,

Balzac și Tolstoi, expresii ale epocii lor și ale idealurilor acestora — amintiți și de către G. Călinescu — este revelator.

Aceste considerații conduc la afirmarea și argumentarea factorului care stabilește identitatea literaturilor, asigurîndu-le trăsătura spirituală particulară în ansamblul universal al fenomenului literar evolutiv : *specificul național*. Implicațiile sintagmei, sesizate și comentate de Călinescu în numeroase ocazii, presărate frecvent în cuprinsul *Istoriei literaturii române*, sînt reluate sintetic într-un capitol special, plasat la sfîrșitul aceleiași lucrări, care delimitează și precizează conținutul și sensurile noțiunii. Toate marile literaturi, arată Călinescu, au o sumă de trăsături diferențiale, care le imprimă un timbru specific, individual, marcînd, în fond, contribuția lor inedită la diversificarea spiritualității universale. În ciuda unui stil propriu, indiscutabil, literaturile nu se deosebesc structural între ele, căci, avertiza G. Călinescu, asemeni lui Iorga și Ibrăileanu, „specificitatea nu este echivalentă cu pitoresc și o civilizație română cu ișlicuri și bernișuri ar fi un muzeu". Specificul național este un component fundamental al existenței unui popor, „nu e un dat care se capătă cu vremea, ca să se poată afirma că abia suntem « pe calea de determinare », el este un cadru congenital. Și fiindcă nu se capătă, nici nu se pierde" *(ibidem*, p. 886).

Specificul național presupune, inseparabil, existența unui sentiment național, pe care, spune Călinescu, polemizînd cu unii dintre contemporanii săi, românii nu l-au învățat de la alții prin import sau inspirîndu-se din Maurras, fiindcă îl stăpînesc și îl afirmă încă din vremea lui Miron Costin. Așa stînd lucrurile, dacă problema valorii unei opere este rezolvată și ea prin critică, stabilirea trăsăturilor specificului național este o operație de clarificare, posibilă la întocmirea tabloului de ansamblu, căruia îi conferă relief și autenticitate. În această perspectivă, „istoria literaturii române nu poate să fie decît o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală" *(ibidem*, p. 886).

În liniile sale esențiale, specificul național este, în accepția lui Călinescu, o emanație directă a *etnicului*, noțiune în care sînt incluse geneza, evoluția istorică, activitatea materială și spirituală, experiența de viață ale poporului român. Fiind o componentă a noțiunii de popor, factorul etnic își dezvăluie caracteristicile numai în legătură cu evoluția istorică și socială a acestuia, cu modul său de a gîndi și de a acționa în raporturile cu mediul geografic și uman înconjurător. Element structural, menționează Călinescu, specificul „nu se capătă prin conformarea la o ținută canonică", deși, datorită suprapunerilor succesive de factori diverși în evoluția popoarelor, nu se poate vorbi nicăieri de existența unui etnic pur.

Nucleu al vieții naționale, cristalizat și evoluat istoricește, factorul etnic se concretizează într-o sumă de trăsături definitorii, care caracterizează, din punct de vedere spiritual, poporul român, și atestă vechimea, vigoarea și înțelepciunea sa. Din rîndul acestora, G. Călinescu reține preponderența civilizației pastorale și a lemnului, acutul simț al colectivității, înfrățirea cu mediul geografic, adîncimea și durata filozofiei de viață, exprimată, sintetizant, prin proverbe, reticența în gesturi, simțul măsurii, gravitatea și discreția, cultul adevărului, respingerea complicațiilor,

interesul arătat progresului și capacitatea de a prelua critic ceea ce folosește, apologia tipului constructiv și stăruitor, parțial o civilizație de plai, deoarece „avem viziunea colosului geologic, specifică oamenilor de la munte", puterea de asimilare a reacțiilor sufletești („În fiecare român este ascuns un Vlaicu-Vodă"), un simț politic miraculos, care explică extraordinara noastră rezistență în fața vitregiilor istoriei etc. Aceste trăsături, cărora li se pot adăuga și altele, extrase din diverse lucrări teoretice și analitice ale lui Călinescu (*Principii de estetică*, *Tehnica criticii și a istoriei literare*, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, *Impresii asupra literaturii spaniole*, monografiile dedicate lui Eminescu, Creangă, Filimon, Alexandrescu etc.), intră, în doze felurite, în opere sau în activitatea general-literară a unui scriitor, precizîndu-i profilul și calificîndu-i individualitatea. În configurarea lor artistică se poate, de asemenea, depista o unitate în diversitate, tipurile clasice, reprezentative, de scriitori români, părîndu-i-se lui G. Călinescu a fi Eminescu, Creangă și Sadoveanu, poeții și prozatorii Transilvaniei, iar pentru zonele sudice, cu puternice influențe traco-eline, Caragiale, Alecsandri, Odobescu, Bolintineanu, Macedonski, Arghezi etc.

Rădăcinile spiritualității noastre etnice rezidă în tradițiile transmise în timp de lumea traco-getică, încrustate în existența și caracterul specific al poporului român. De aici îndemnul lui Călinescu, adresat creatorilor de valori artistice, de a se replia mai profund asupra noastră înșine, fără să uite niciodată „*că pe Columna lui Traian, noi, Dacii, sîntem în lanțuri* (*ibidem*, p. 888).

Ce reținem din toate aceste rînduri ale lui Călinescu?

În primul rînd, o mare încredere în capacitățile creatoare ale poporului român, în originalitatea gîndirii și spiritualității sale. În al doilea rînd, că pentru a putea fi „universală", literatura română trebuie să fie mai întîi națională, legată de tradițiile și aspirațiile acestui pămînt. Și, în sfîrșit, îndemnul de a elimina complexele de inferioritate față de Occident, mentalitățile înapoiate care ne transformă într-o provincie a acestuia, ținîndu-se permanent seama că „Dimitrie Cantemir este simbolul nivelului vechiului cărturar român" și, reluînd celebra constatare a lui Miron Costin, că „nasc și la Moldova oameni".

DE CE ARHITECTURA ?

ION ROTARU

Între toate artele agreate de spiritul călinescian — de-ar fi să ni-l imaginăm în ipostaza unei opțiuni anume — arhitectura ocupă locul cel dintîi. O foarte proastă și tot pe atît de rău intenționată înțelegere a romanului *Bietul Ioanide*, exprimată îndată după apariția acestei capodopere, într-un lung, oportunist și plictisitor articol, oferea respectivului improvizat critic prilejul unei ironii de două parale : Călinescu și-ar fi greșit... cariera ! Trebuia să se facă arhitect ! Ceea ce, oricît ar părea de scandalos — afirmația venea de la un denigrator obtuz și de rînd — putea fi, în certe condiții, chiar adevărat. În alt timp și în alt loc, G. Călinescu ar fi fost un mare arhitect. Cum, în planul culturii și civilizației de carte, G. Călinescu a fost un mare arhitect al scrisului. Un arhitect mai ales al prozei, al romanului, al criticii și istoriei literare, al teatrului, foarte asemănător în această privință cu Caragiale care spusese cîndva :

„... tehnica prozei ascunde sute și mii de secrete, a căror subtilitate ar sfida cele mai rafinate cursuri de retorică ..."; „teatrul este o artă *constructivă*, al cărei material sînt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor ... Cu mult mai mult se aseamănă dramaturgul cu arhitectul, care concepe clădirea, o plănuiește pe hîrtie și tocmai apoi o arată gata din grămădirea întocmită a materialului...".

Toate cărțile lui G. Călinescu sînt *construcții*, cu structuri arhitectonice clare, precise, armonioase, finite, de mai înainte calculate, respirînd, cu toate acestea (aici este secretul geniului !), un aer proaspăt, strălucind de spontaneitate și izbind mintea contemplatorului operei în punctele ei cele mai sensibile. Astfel încît caracterizarea de *clasic* i se potrivește mult mai mult, după opinia noastră, decît aceea de romantic ori de baroc, apărute nu o dată sub condeele exegeților.

„Arată-mi unde locuiești, ca să-ți spun cine ești !", pare a spune G. Călinescu în atîtea din paginile lui. Și ar fi cît se poate de interesant să verificăm impresiile ce le-ar produce asupra unui ins fin, cu spirit de observație ascuțit, care nu l-a cunoscut pe Călinescu în persoană, o vizită la locuința scriitorului din str. Vlădescu. Ioanide zisese : „Oamenii au secrete neprevăzute, și adesea podul ori pivnița spun mai mult decît actele de stare civilă".„Casa cu molii" din *Cartea nunții*, informă înșiruire de odăi „în stil vagon", pentru o colectivitate de bătrîne, cu pereți de paiantă mucegăiți, amenințată de vegetație, este un comentariu al vetustății urîte și al celibatului absurd, contrastînd cu explozia juvenilă a cuplului prin care se celebrează nunta, frumusețea vieții. În atît de balzacianul roman *Enigma Otiliei*, casa lui moș Costache e descrisă de prozator în chip aproape specios, cumva ostentativ, cu o terminologie consa-

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 87—92, București, 1980

crată, deosebit de atrăgător totuşi, prin finețea conotațiilor. Ea vorbește de o categorie socială anume, de un loc, de un timp şi de un tip social anume, de o anume familie şi de un ins foarte precis conturat caracterologic. Impresia este de învechit şi meschin, de pretenție de soliditate şi distincție, ascunzînd însă lucruri hibride, şubrede, trecătoare, terne, neinteresante decît sub raportul efemerului, asupra căruia sîntem invitați a medita. Introspecția, analiza infinitezimală sînt evitate sistematic de *latinul* , de *mediteraneanul* romancier. Detaşarea stilistică, mai mult decît în cazul lui Balzac, pare a veni ca din partea unui Ioanide, artistul arhitect şi constructorul prin vocație, scandalizat cu temperanță de peisaj, gata să pună tîrnăcopul la rădăcina zidului, spre a înălța edificii durabile, mai luminoase, destinate unor oameni „normali", liberi, frumoşi, senini, echilibrați sufletește, idealul — ponderat în instanță ultimă — spre care tindem rațional :

„Casa avea un singur cat, aşezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hîrtie translucidă, imitînd un vitraliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă cu patru ferestre de o înălțime absurdă, formînd în vîrful lor cîte o rozetă gotică, deşi deasupra lor zidăria scotea tot atîtea mici frontoane clasice, sprijinite pe cîte două console despărțite de casetoane, totul în cel mai antic stil, dar console, frontoane şi casetoane erau vopsite cu ulei cafeniu. Zidăria era crăpată şi scorojită în foarte multe locuri, şi din crăpăturile dintre fațada casei şi trotuar ieşeau îndrăzneț buruienile...".

Tot aşa, Cernăuții din *Viața lui Mihai Eminescu*, reconstituit după gravuri de epocă, cu liniştea lui cîmpenească şi carele țărăneşti pătrunse pe patriarhalele uliți, pînă în Ringplaz-ul prea neted „fleşterit", în jurul căruia se ridică masive, greoaie, cubice, fumurii căzărmi şi triste închisori — gimnaziul chezaro-crăiesc printre toate acestea — dau seamă de arhitectura oficială austriacă dintr-un fund de provincie, mod totodată de a configura răsfrîngerile în sufletul copilului şi adolescentului ce avea să fie cel mai mare poet al românilor. La fel, casa de bîrne din Humuleşti, acoperită cu o căciulă țuguiată de şindrilă, cu grele grinzi de lemn afumat, cu o singură odae mare precedată de o tindă, cu cuptorul humuit şi cu laițe din blăni de stejar rînduite pe lîngă pereți, explică pe cel mai mare povestitor al nostru. După cum biserica Enei din Bucureşti, „graţioasă şi zveltă", cu cele două turle „sprintene puse pe tambururi rectangulare, cu mici ferestre de piatră în stil gotic şi cu uşi sculptate în chip de broderie", *vorbea* (cînd mai era în picioare ; acum ea nu se mai află decît în pagina călinesciană !) de Nicolae Filimon şi de epoca celui dintîi romancier al noastru.

Bietul Ioanide este, din perspectiva ce ne propunem aici, romanul ... bovaric al lui G. Călinescu. Burghezia bucureşteană din epoca interbelică, oricît de strîns venită în contact cu occidentul, construia friabil, balcanic, turceşte, în cea mai mizerabilă împestrițare de stiluri (lucru neîntîmplat însă cu arhitectura țărănească, pe care profesorul Dimitrie Gusti se grăbea a o fixa într-un muzeu anume). Numai pentru ochiul grăbit şi superficial Bucureştiul putea fi o reeditare, fie şi minusculă, a Parisului. Pentru Ioanide, nu :

„Clienții burghezi înțelegeau din păcate arhitectura ca o dexteritate de a ridica pe sol tot ce le trăsnea prin cap. Unul văzuse o casă în stil gotic francez şi voia astfel de ferestre, altul dorea un aspect de fortăreață hibridă hispano-gotică ... Apăruse nişte arhitecți specializați într-un şablon, construind castele cu bifore, cu portale de piatră şi blazoane fantasmagorice deasupra uşilor cu crenele la nivelul acoperişurilor şi în loc

de piatră o suprafață țepoasă, realizată dintr-un calcio-vecchio foarte proeminent. Aceste case aveau un aer de provizorat ca un decor de teatru. Ioanide nu voia să construiască în stil gotic, în stil romanic etc., ci în stilul său, și după ce obținea toate dezideratele de ordin practic își rezerva să inventeze singur complexul arhitectonic, refuzîndu-se în special hibridului. ... „Nu fac bărăci, domnule!", declara el, făcînd aluzie la prăvăliile de paiantă foarte frecvente în acești ani. „O casă cu pretenții de palat, care se scutură cînd dau cu pumnul în ea, mă întristează ... Parcă aș construi piramide în cherestea. Știu că ce fac e perisabil, dar cel puțin să am iluzia că durează măcar cîteva secole".

Falselor palate, la urma urmei, Ioanide le preferă mahalaua francă, bordeiele într-o rînă, încadrate de erupția verde a cîte unui nuc, „ce te face să visezi coloane dorice". Arhitectul e un clasic prin definiție, prin chiar natura faptei sale, un constructor în antiteză permanentă cu haosul. Uneori el tinde să desființeze complet natura, ca în Piața San Marco din Veneția , ori o supune geometriei celei mai severe, ca în Grădina Boboli de la Florența. Ordinea umană trebuie să învingă totdeauna. Există și soluția („romantică", de un romantism stilizat, prin excelență intelectual) abandonului simulat în fața vegetației : „donjonul de piatră acoperit cu iedere, izolat într-o pădure alpestră". Constructorul adevărat refuză compromisurile, cu cea mai mare consecvență : „altfel, afirma Ioanide, înseamnă a mînji iarba cu var". Arhitectura de tip oriental nu intră în gusturile lui : „templul extrem oriental amintește prea de aproape geologia. E greu să deosebești templul de munte și muntele de templu ... Arta de tip asiat desconsideră prin urmare cu totul pe om, făcîndu-l un element neglijabil în fața cristalelor și animalității monstruoase, strivindu-l sub formele irațională mineralogice, botanice, zoologice ..." (*Clasicism, romantism, baroc*).

Asemeni poetului G. Călinescu : „Cînd mă așez lîngă unda sărată a Pontului negru, /Pulpele goale-ntinzînd pe nisip, visez că sînt grec", alter-egoul său, arhitectul Ioanide, se declară a fi grec în spirit măcar : „Pe mine mă cheamă Ioanide ..., ceea ce ar însemna că sînt grec. De fapt sînt român, cineva a fost probabil grec în familia mea. De aceea se luptă în mine două porniri contrare : una de a construi fără nici o preocupare de utilitate, alta de încredere în viitor ...". Paradoxal însă, măcar aparent, s-ar putea observa că între *încrederea în viitor* a omului (viitorul relativ îndepărtat, privind posteritatea artistului) și a construi *fără preocuparea de utilitatea* practică imediată nu este nici o contradicție. Dimpotrivă ! Ioanei eroul îi face teoria gratuității templelor : „ele dau patos, excită spiritul". Pot fi întrebuințate însă și în sens profan, de o pildă spre a se da în ele concerte de muzică vocală, unde auditorii trebuie totuși să stea în picioare, ca într-un sanctuar. Pe Ioanide îl impacienta provizoratul în construcții, de parcă lumea din juru-i ar fi trăit într-o perpetuă panică, „o panică latentă ... ca și cînd ar aștepta un cutremur ... Biserica e așa de mică, încît o poți duce în căruță. Civilizația noastră e făcută pentru a fi purtată pe spinarea calului, nimeni nu are curajul de a pune piatră peste piatră și a întemeia ceva solid. Dacă mă năsteam în Illinois sau în Cambodge ai fi auzit de mine ...".

„Grecul" Ioanide era contra occidentalizării pripite, de imitație superficială, dar și contra celor care susțineau că nu trebuie distrus pitorescul „turc". Totodată, „abuzul de grădină", năvala Bărăganului în

cetate, îl neliniștea *. Orașul, „cetatea radioasă" pe care o proiecta, trebuia să adopte ceea ce el numea stilul „neogrec de la Ister". Geometrismul fantezist al lui Le Corbusier i se părea departe de claritatea Greciei antice, mai mult o obsesie a „misteriosului solar african". Orașul trebuia să aibă o semnificație morală, „să inculce sentimentul de demnitate umană și de forță, de aceea clădiri, statui, străzi trebuiau să constituie un edificiu unic, ca un poem finit".

Continuînd în anume chip starea de spirit a unor Dimitrie Cantemir și a stolnicului Constantin Cantacuzino, vechii umaniști impregnați de helenism, „grecul" Ioanide ne apare ca un ultim dușman al fanariotismului : „pretindea că ne aflăm încă în era fanariotă, prelungită, într-un continuu provizorat, indivizii nu vor altceva decît să parvină. Nemaiexistînd boieriile și alte dregătorii sonore, aventurierii caută titlurile veacului : profesor universitar, doctor, arhitect, cînd nu-l pot obține pe cel de ministru ...". Asemenea tendințe se văd foarte bine în construcțiile de locuințe, în edificiile publice și în aparat. Arhitectul Ioanide respinge atît pitorescul de suprafață, drapajul vremelnic,cît și influențele străine practicate anume. Nu aprobă măcar nici așa-zisul stil românesc, el gîndește la o reînviere a *viziunii eline*, de fapt o „viziune apriori a arhitectului", acordată la peisajul local.

Aspirația la perenitate, calmul sufletului ce se vrea eternizat în construcții durînd în viitorime sînt, desigur, și ale poetului :

Mai tare decît bronzul am ridicat cetate,
Mai naltă decît Babel cea din antichitate,
Furtuna care smulge chiar cedrii din pămînt
Și ploaia nu vor sparge acest așezămînt,
Puhoaiele de ani îl vor lăsa curat
Și va sclipi în veci ca muntele Ararat

De unde, la polul opus, pseudo-angoasa, spectacular-barocă, un soi de teatralitate abisală, autoironie saturniană, gravă și în același timp suavă, a criticului, istoricului literar și filozofului artei, în *Exegi monumentum* :

Am ridicat un monument care e un castel de foiță,
Transparent ca o aripă de musculiță
. . . . . .
Nu va fi în stare nici un arheolog
Să dezgroape poemele mele din glodosul epilog,
Unde copita boului cu mersul rar

* Căderea (livrescă!) în extrema cealaltă, contrară negării naturii haotice prin geometria arhitectonică, pare a fi ironizată de Ioanide într-o convorbire cu Butoiescu-Boticelli, întins cum era pe iarbă, la locul de sub munte unde venise să proiecteze casa-cabană a geografului Conțescu:

„— Aici, zise el de pe pătură, mi-ar place să trăiesc ... Am să-mi cumpăr și eu un stînjen de pămînt colea, și să-mi fac o casă între cîțiva nuci. La ce bun toată arhitectura noastră, iubite Ilie Boticelli? declară Ioanide, mîncînd niște flori mărunte din pajiște. Totul e perisabil. Oamenii ăștia dețin toate secretele artei pentru nevoile lor. Casa trebuie să se piardă între copaci și păsune, să se pătrundă de aromele pămîntului ... un cort e mai durabil. Aici peretele e burdușit cu greieri, cîntă, patul miroase a sulfină. Îmi fac negreșit o casă țărănească, o copie sinceră după una dintr-astea, fără nici o artă înaltă. Mă întorc la popor".

După cum livresc enorm și ironie teatrală, suavă fanfaronadă de erudit rafinat sînt și versurile din *Georgicon*: „S-adun visez grămadă volumele vestite, / Și să le fac nuiele de flăcări mistuite,/ Și numai cu *Virgilii Georgicon* subsuoară / Să plec apoi la țară..." etc.

Le-a împins ajutată de roata unui car.
Cînd mi-e teamă ca Siriu să nu explodeze
Şi să nu îngheţe soarele, e greu să dureze
Nişte foi de hîrtie în mileniul celălalt
. . . . . .
Dar ăsta-i unicul meu document, printr-un vers
Dovedesc că am existat cîndva în univers.

Teatral, în acelaşi chip, al parodierii abisalului (dar, stare cu totul specifică pentru Călinescu, făcînd afirmaţii dintre cele mai severe), este şi Ioanide care joacă comedia de a nu mai voi să se ducă la reuniunile de la Saferian, către apusul soarelui. Crepusculul, contemplat din unghiul unui constructor ce reinterpretează dinamica cerească în felul lui, dă starea de nelinişte de „a fi veşnic în călueşei". Arhitectul caută terenul ferm, are nevoie de o „siguranţă minimă", învîrtirea îl demoralizează : „Cum să construiesc eu pe o bilă care zboară în aer? Hotărît, nu mai ies seara. Mă scol de dimineaţă, lucrez în casă cu geamul deschis, în ciripitul vrăbiilor şi circul în oraş ziua, sub regim egal". Cît mai alb, „cît mai aerian, ca să nu producă o idee sinistră", trebuie să fie, după arhitect, şi cavoul. Regimul solar, diurn, lucrul de dimineaţă, acompaniat de ciripitul vrăbiilor, circulaţia în oraş numai pe lumină caracterizează desigur pe G. Călinescu însuşi.

Aşa stînd lucrurile, cartea de căpătîi a lui Ioanide-Călinescu nu poate fi decît *De arhitectura* a lui Vitruviu. În tot ce scrie, el lasă construcţii finite, rotunde, perfect echilibrate — cu excepţia, poate, a *Scrinului negru*, întrucîtva, şi se înţelege de ce — dintre acelea care, ideal vorbind, n-ar mai putea suporta revizuiri. E greu să ne închipuim că Meşterul Manole ar putea să mai dea o ediţie revăzută a propriei opere. Ideea de *opera aperta*, iată tot ce poate fi mai străin de spiritul călinescian. Aceasta pentru că, asemeni arhitectului, din capul locului el pune în lucru *eurythmia* şi *symetria*, coordonarea cît mai exactă a măsurilor. Asemeni notelor pe portativul unei simfonii, fiecare element intrat în compoziţie cere a avea *quantitas*, raţiunea geometrică justificînd pînă la amănunt absolut toate raporturile. Ea este dictată de Om, după chipul şi asemănarea sa (Boileau confunda Omul cu Natura), şi se opune haosului, dezordinii, naturii înţeleasă ca peisaj incult. Ca arhitecţii cei mari, un Leon Battista Alberti, Fra Giocondo, Sebastiano Serlio, Luca Pacioli etc., care puneau temei pe relaţia numită „quadratura corpului", în tot ce scrie G. Călinescu pare a ţine seamă de principiul *divinei proporţii*, al *secţiunii de aur*, ritmînd discursul, geometria generală a edificiului, pe măsura sa şi pe măsura *celuilalt Om*, cititorul căruia se adresează şi pe care caută a-l atrage spre Norma sa. Mai mult decît toate artele, arhitectura presupune forţă umană guvernată de raţiune, vitalitate conţinută, calmă şi rafinament. Ea nu exclude, în principiu, imitaţia, imitaţia creatoare. Căci adevăratul constructor pune piatră peste piatra pusă mai înainte de alţii, este un continuator prin excelenţă, nu demolează nimic din ceea ce s-a făcut temeinic. În sens clasic, G. Călinescu ne apare şi ca un partizan al imitaţiei, uneori, chiar ca un partizan al imitaţiei naturii, cînd prin natură se înţelege omul. Iată ce scrie în *Jurnal* (vol. *Studii şi documente*, apărut recent) : „Ideea veche de imitaţie nu era tocmai rea. Atunci zicem că artistul s-a inspirat din natură, cu alte cuvinte

că a găsit în chiar natură întîile elemente posibile desfășurării ritmice ale ei ..."

Chiar în atît de încă actualele *Principii de estetică*, unde criticul și teoreticianul face toate concesiile modernismelor celor mai variate, G. Călinescu cerea formelor de artă măcar „sens", dacă nu o idee clară. După dînsul, în spirit clasic, arta și literatura presupun întotdeauna efort de gîndire și sînt, în instanță ultimă, *ideologie*. Frumosul este cristalizare, geometrizare, punere de ordine în haos, antropomorfism, de vreme ce omul este și trebuie să fie măsura a tot și a toate. Civilizația este creația lui, un soi de contra-natură, confortul spiritual necesar contemplării *stăpînite* a universului și condiția cea dintîi a cunoașterii lui progresive. Iată alte cîteva șiruri din amintitul *Jurnal*:

„Socotim frumos numai ce ni se pare ieșit dintr-o conștiință antropomorfică în chip de cristalizare, sistematizare a unor informități. Ceremonia, dansul, strada, trasul clopotelor, salutul, așezarea la masă cu etichetă, toate acestea sînt arteme. Natura în genere este informă, fără principii. Pe dată însă ce ni se pare a descoperi în ea un principiu de ordine, deci să avem presupunerea unei cauze conștiente, apar și artemele ... Omul e așa de ritmic în afară și înăuntru, încît pe dată se naște conștiința unui creator inteligent și sentimentul ritmicei. De aceea, clasicii în genere au imitat omul gol și animalele, nu peisajul, nici copacii. Dintre copaci au ales palmierii, plantele cele mai stilizate".

În marginea opțiunii lui G. Călinescu pentru arhitectură se poate glosa îndelung. Precum se știe, Platon o așeza printre artele „manuale", acțiune care *produce* și are ca obiect nu imitația lucrurilor, în fond, ci chiar însuși lucrul. Este cea mai „săracă" dintre arte, dar superioară tuturor prin precizia tehnică, prin necesitatea acestei precizii. Ea presupune cel mai înaintat grad de conștientizare și întrunirea într-un tot armonic a mai multor discipline, guvernate, toate, de o rațiune unică, de simetrie, de consecvență, de cea mai strictă unitate în varietate, artă în care *forma utilă* devine necesarmente *formă frumoasă*, muzică plastică avînd maximum de putere în exprimarea absolutului, în reducerea absurdului, cu uitarea, în cele din urmă, a scopului practic imediat. Este prototipul inorganicului creat de om, cuvînt și sunet devenite piatră și bronz durînd prin secole.

G. Călinescu este arhitectul prin excelență al literaturii române. Ne întîlnim cu el pretutindeni, în fiecare zi. Nici măcar nu trebuie să facem efortul de a ni-l aminti. Trăiește în noi, odată cu noi.

ECHIVALENTUL FORMAL ÎN TEORIA TRADUCERII

ELENA HÂRŞAN

Scopul lucrării de faţă este de a încerca un răspuns la următoarele întrebări : „Se poate depăşi dilema „traduttore-traditore?" „Poate exista traducere « absolută »?" Concluzia este negativă şi am ajuns la aceasta parcurgînd următoarele stadii de analiză :

1.1. Analiza noţiunilor de sens/stil. Ce se traduce : sensul sau stilul? *CE* sau *CUM?*

1.2. Validitatea formulei „Acelaşi sens".

1.3. Echivalentul contextual. Echivalentul formal.

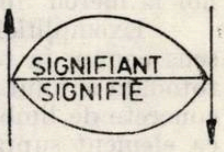
1.4. Traducere sau Traducere pentru fiecare text în parte?

1.5. Relicvatul ca inerenţă.

1.6. Utilitatea teoriei traducerii : stabilirea inventarului de ocurenţe.

1.1. În viziunea noastră traducere înseamnă *reaşezarea unui material lingvistic din SL în TL* (SL = limba sursă ; TL = limba în care se traduce). Am pornit în analiza întreprinsă de la ideea logicistă a izomorfismului semantic. Izomorfismul semantic înseamnă că la nivelul structurii de adîncime (al logicii) toate limbile sînt virtual identice. De aici decurge ideea mesajului preexistent sau universal care este numai codificat, structurat formal în mod diferit la nivelul diverselor limbi. Dacă lucrurile s-ar opri aici, traducerea nu ar fi altceva decît simplă decodificare din SL şi recodificare în algoritmul TL. S-ar pune deci problema numai de a dezvălui semnificaţia existentă într-o unitate SL şi de a o reîncarna în TL. Dar ce este semnificaţia?

În cunoscuta lucrare, Saussure [1] spune : „Să luăm mai întîi semnificaţia aşa cum ne-am reprezentat-o în figura de la pagina 99. După cum indică săgeţile din figură, semnificaţia este reversul imaginii auditive. Totul se petrece între concept şi imaginea auditivă, în limitele cuvîntului considerat ca un domeniu închis, existent în sine". Pînă aici vedem că Saussure identifică semnificatul (conceptul) cu semnificaţia. Hjelmslev a nuanţat raporturile existente între laturile semnului lingvistic. Pentru el sensul rezultă atît din modelarea ideii (forma substanţei) cît şi din modelarea expresiei (forma expresiei). De fapt exact aceeaşi idee o găsim la Saussure, neexplicitată însă, în propoziţia imediat următoare după punctul la care ne-am oprit mai sus. Citatul dat continuă astfel :



„Dar iată aspectul paradoxal al problemei : pe de o parte conceptul apare ca revers al imaginii auditive în interiorul semnului şi pe de alta,

[1] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1922.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 93—97, Bucureşti, 1980.

semnul însuși, adică raportul care leagă cele două elemente, este, de asemenea, reversul altor semne lingvistice".

Prin aceasta Saussure lărgește prima parte a afirmației sale, instaurînd ideea interacțiunii elementelor de limbă. Vedem așadar că sensul/semnificația funcționează la două nivele : 1) pe de o parte „în limitele cuvîntului considerat ca un domeniu închis, existent în sine" la nivelul conceptului deci, al logicii, nivelul universal. Aceasta ne dă dreptul să afirmăm că acolo unde logica și limba se întîlnesc este nivelul sensului, întrucît sensul răspunde cerințelor vorbitorilor unei limbi în selectarea trăsăturilor pertinente ale realității, reflectînd congruența dintre oameni și lumea exterioară, iar pe de altă parte, 2) sensul rezultă din felul în care ideea însăși este forjată în materialul unei limbi, stabilind prin aceasta interacțiunea între elementele limbii, fiind deci „reversul altor semne lingvistice". Însăși codificarea dezvoltă un sens propriu, independent, diferit de la limbă la limbă, astfel încît, pe de o parte, orice îmbinare de cuvinte are un sens universal și totodată unul propriu, particular fiecărei limbi în parte, un *sens suprasegmental.*

Hjelmslev explică [2] pe larg acest dublu aspect al sensului cînd compară exemple din limbi diferite, extrăgînd apoi ceea ce este comun tuturor : „Vom numi acest factor comun *sens*. Putem vedea astfel că în diferite limbi lanțurile : (...) au, cu toate diferențele, un factor comun : sensul, gîndirea însăși, care, considerată astfel se prezintă deocamdată ca o masă amorfă, o mărime neanalizată" ... „Am putea să ne gîndim la faptul că sensul e analizabil din mai multe puncte de vedere și că analize diferite îl pot face să apară ca tot atîtea obiecte diferite. Am putea, de exemplu, să-l analizăm dintr-un oarecare punct de vedere psihologic sau, în sfîrșit, din punctul de vedere al uneia dintre limbile vorbite. Se observă că trebuie analizat într-un fel specific în fiecare din aceste limbi, ceea ce nu poate fi explicat decît spunînd că sensul e ordonat, articulat, format diferit, în conformitate cu diferitele limbi ...". Vedem deci că sensul „neformat" pe care îl putem extrage din aceste lanțuri lingvistice ia formă în mod diferit în fiecare limbă. Fiecare dintre ele stabilește granițe proprii în „masa amorfă a gîndirii", punînd în valoare factori diferiți luați într-o ordine diferită, ca boabele de nisip din aceeași mînă care, împrăștiate în vînt, formează de fiecare dată figuri diferite sau, de asemenea, ca norul care, sub ochii lui Hamlet, își schimbă forma din minut în minut. Așa cum aceleași fire de nisip pot să formeze desene neasemănătoare și același nor ia mereu forme noi, același sens ia forme diferite în diferite limbi".

Exemplificînd, vom spune că ideea generală de „foame" are un sens comun în toate limbile : *I am hungry*, *Я голоден*, *Mi-e foame*, dar totodată și unul particular, ca rezultantă a interacțiunii diverselor unități concrete de limbă (prezența inessivului, copula neexprimată), deci sensul ca element suprasegmental. Evident, ideea este transmisă altfel, diferit la nivelul celor trei limbi, deoarece elementele concrete de limbă sînt diferite. Așadar putem spune că sensul este universal ca existență și particular ca mod de manifestare în economia fiecărei limbi. Ținînd cont și de

[2] Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Winsconsin Press, 1963, p. 98, passim.

specificul fonetic al fiecărei limbi (forma expresiei), putem spune că în acest punct al discuției am ajuns la ceea ce adesea evocăm prin :„această limbă *sună* altfel". *Sunetul* specific al unei limbi este stilul ei [3]. Se naște deci întrebarea : Ce traducem : *CE* sau *CUM?*

CE (ideea, sensul în accepțiunea lui logicistă) este, după cum am văzut, universal. Traducerea trebuie să-l redea așadar pe *CUM*, stilul în care sensul universal se realizează într-o limbă dată. Și aceasta pentru că *CE* se realizează prin *CUM* sau, în termenii lui Hjelmslev, traducem forma substanței.

Sensul (universal, logic) am văzut că funcționează la nivelul structurii de adîncime. Sensul suprasegmental funcționează în diverse limbi la diverse nivele. Aceasta înseamnă că același sens este redat în diverse limbi prin procedee formale diferite, este formalizat sui generis.

1.2. Bazat pe aserțiunile de pînă acum, să concludem asupra căror segmente din cele trei limbi ne putem pronunța că au „același sens". De exemplu : *She came out of the room, Она вышла из комнаты, Ea a ieșit din cameră.* Cele trei secvențe constituie traducerea aceleiași idei (sens) în engleză, rusă și română, totuși ele nu constituie valori identice, întrucît nu se definesc prin aceleași opoziții față de aceleași constante (aspect verbal, gen etc.). De aceea ele nu coincid nici ca sferă referențială : astfel itemul verbal din limba rusă conține informații cu privire la gen (fem.) ceea ce în celelalte două limbi lipsește. De asemenea, verbul românesc *a ieșit* transmite ideea diferit în comparație cu omologul său rusesc prefixat aspectual. Situația aceasta induce uneori în eroare : secvențe formal diferite creează impresia că transmit idei diferite, cînd în realitate nu este așa. Este cazul cuvîntului *dor*. De exemplu : *I am longing for you, Скучно мне по тебе, Mi-e dor de tine.* Supralicitatul *dor* din limba română nu are într-adevăr corespondent formal într-un nume în engleză și rusă dar semele lui le găsim redistribuite cu cel puțin tot aceeași expresivitate în alte structuri diferite formal de cea românească. Există cazuri cînd sensul este distribuit în elemente suprasegmentale : (intonația, topica).

1.2.1. *Topica* : *The little boy came out of the room,*
Мальчишка вышел из комнаты.
A little boy came out of the room,
Из комнаты вышел мальчишка.

1.2.2. *Intonația.* Suficient să menționăm numai diversele feluri de a intona salutul cel mai banal : *Good morning*, care acoperă o gamă de sensuri de la deferență pînă la solicitudine.

1.2.3. *Aproximația* este redată în engleză și română cu ajutorul modificatorilor (some, about, vreo, niște) în timp ce în rusă aproximația poate fi redată, pe lîngă procedeul susmenționat al modificătorilor, și cu ajutorul topicii : *O femeie de vreo 50 de ani, A woman of about fifty, Женщина пятидесяти.*

Am văzut așadar cum semele sînt distribuite în modul cel mai diferit în secvențele formale ale celor trei limbi pe care le luăm în discuție. Ne punem deci întrebarea : Dacă sensul este distribuit la diferite nivele, care este procedeul optim de a realiza o traducere „absolută", pentru ca pe

[3] Stilul limbii (prin care înțelegem particularitățile de economie a limbii, structurarea ideii în materialul lingvistic) nu trebuie confundat cu stilul artistic.

lîngă *sensul universal* să păstrăm specificităţile de economie a limbii, *sensul suprasegmental*. Rezultă necesitatea păstrării *echivalentului formal*.

1.3. Exemplele de la 1,2, 1.2.1., 1.2.2., 1.2.3. au relevat ideea că semele sînt repartizate la nivele diferite în diverse limbi şi că în traducere realizăm de fapt reaşezarea semelor prin diverse structuri formale.

Riscul tocmai de aici decurge : din faptul că valoarea intrinsecă a fiecărei structuri formale se pierde în traducere. Din aceasta rezultă necesitatea de a efectua traducerea prin *echivalente formale*. Putem reveni acum asupra definiţiei de la început, precizînd-o : *Traducerea este o reaşezare a nivelelor unei limbi prin nivelele echivalente ale altei limbi.*

Iar *echivalentul formal* îl putem defini ca o *unitate SL care ocupă un loc asemănător în economia TL. Echivalentul formal* se stabileşte pe baza *echivalentului contextual.*

Numim *echivalent contextual* fiecare unitate SL care se găseşte în raport de comutare cu o unitate TL. Adică fiecărei mutaţii SL îi corespunde o mutaţie TL. De exemplu :

He is writing a letter, Он пишет письмо, El scrie o scrisoare.
She is writing a letter, Она пишет письмо, Ea scrie o scrisoare.

He/She; Он/Она; El/Ea se află în raport de comutare, deci sînt echivalente contextuale.

Numai posibilitatea reaşezării semelor prin echivalente formale ar da un răspuns afirmativ la întrebarea pe care ne-am pus-o. În felul acesta s-ar stabili egalitatea $CE = CUM$, realizînd traducerea „absolută".

Dar întrucît fiecare limbă este un univers în sine, iar sistemul de relaţii dintre itemurile limbii este valid numai pentru acea limbă în parte, rezultă că probabilitatea de reaşezare a semelor SL în TL prin echivalente formale este minimă. Un exemplu foarte aproximativ de ceea ce ar putea însemna traducere prin echivalente formale (adică respectîndu-se ocurenţa grupurilor nominale, verbale, natura modificatorilor) am considerat în ultimă instanţă a fi traducerea românească a ultimelor două versuri din sonetul 116 al lui Shakespeare :

If this be error and upon me proved / De zic minciuni şi-s însumi dovedit
I never writ nor no man ever loved / N-am scris în veci şi nimeni n-a iubit [4]

Pe lîngă elementul de ritm, trebuie remarcat paralelismul grupurilor verbale, esenţial în menţinerea „sunetului" acestor versuri.

1.4. Mai există un singur mod de a aborda problema, în tentativa de a da un răspuns afirmativ întrebării puse. Se vorbeşte tot mai des de „traducerea pentru un singur text". Traducerea „absolută" nu este posibilă în general, ci numai pentru fiecare text în parte. Opinia noastră este şi de data aceasta negativă, întrucît raţionamentul făcut întregului rămîne valid şi în cazul părţii. Nici măcar „traducerea pentru un singur text" (în care, evident, se mizează totul pe talentul traducătorului) după părerea noastră nu are şansa de a fi vreodată considerată traducere absolută[5].

---

[4] *Sonete*, în limba română, de I. Frunzetti, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1967.

[5] Probabil că nu există riscul de a confunda traducerea *ad litteram* cu ceea ce am numit noi traducere „absolută". Nimeni nu va considera „Eu sînt foame" drept traducere absolută a originalului englez „I am hungry".

1.5. Concluzia se impune deci : relicvatul este o inerență în traducere. Am văzut că semele pot fi reașezate, corespondența (dar nu identitatea) dintre diversele nivele ale diferitelor limbi poate fi stabilită.

Ce se pierde, atunci ? ! Ce este relicvatul ? Este natura internă a limbii, „sunetul" limbii, *die inner Sprachform* în termenii lui Humboldt. Este diferența specifică între original și traducerea cea mai bună. Nu o dată se fac afirmații de genul : „Traducerea este excelentă și totuși originalul „sună" altfel". Inutil să mai subliniem că nu traducătorul „trădează", ci limba nu se „trădează" pe sine.

1.6. În fața acestor concluzii destul de drastice se poate naște întrebarea dacă mai are vreun rost traducerea ?

Desigur. Unul informațional, cognitiv, chiar și în cazul textelor beletristice. Dar cine vrea să „guste" cu adevărat un text, trebuie să-l citească în original.

În plus, teoria traducerii își găsește justificare în demersul de a stabili un inventar de ocurențe între limbi, cu scopul final și bine precizat de a elabora reguli necesare pentru robotul translator. Gradul de ocurență poate fi procentualizat. Prin întocmirea listelor de itemuri SL, se poate stabili cu ajutorul calculului probabilităților, gradul de ocurență a echivalentelor TL. Pe lîngă rolul pe care îl are munca de traducere efectuată atît de om cît mai ales de robotul translator, inventarierea exactă a cazurilor de ocurență, este de o deosebită relevanță în studiul tipologic al limbilor. Într-adevăr, gradul de incompatibilitate între echivalentul contextual și cel formal la nivelul diverselor limbi, referă asupra caracteristicilor tipologice dintre limbi, ceea ce constituie însă domeniul unui studiu aparte.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

F. de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1971.
Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Winsconsin Press, 1963.
Joseph H., Grunberg *Universals of Language*, second edition, fourth printing (ed. 1963), Cambridge, Mass.
Emanuel Vasiliu, *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, București, 1970.
*** *Sens și Cunoaștere*, SCL, XXVII, 1976.
Georges Mounin, *Les problèmes théoretiques de la traduction*, Paris, *Gallimard*, 1963.

1.5. Concluzia se impune deci : relicvatul este o inerență în traducere. Am văzut că semele pot fi reașezate, corespondența (dar nu identitatea) dintre diversele nivele ale diferitelor limbi poate fi stabilită.

Ce se pierde, atunci ? ! Ce este relicvatul ? Este natura internă a limbii, „sunetul" limbii, *die inner Sprachform* în termenii lui Humboldt. Este diferența specifică între original și traducerea cea mai bună. Nu o dată se fac afirmații de genul : „Traducerea este excelentă și totuși originalul „sună" altfel". Inutil să mai subliniem că nu traducătorul „trădează", ci limba nu se „trădează" pe sine.

1.6. În fața acestor concluzii destul de drastice se poate naște întrebarea dacă mai are vreun rost traducerea ?

Desigur. Unul informațional, cognitiv, chiar și în cazul textelor beletristice. Dar cine vrea să „guste" cu adevărat un text, trebuie să-l citească în original.

În plus, teoria traducerii își găsește justificare în demersul de a stabili un inventar de ocurențe între limbi, cu scopul final și bine precizat de a elabora regulii necesare pentru robotul translator. Gradul de ocurență poate fi procentualizat. Prin întocmirea listelor de itemuri SL, se poate stabili cu ajutorul calculului probabilităților, gradul de ocurență a echivalentelor TL. Pe lîngă rolul pe care îl are munca de traducere efectuată atît de om cît mai ales de robotul translator, inventarierea exactă a cazurilor de ocurență, este de o deosebită relevanță în studiul tipologic al limbilor. Într-adevăr, gradul de incompatibilitate între echivalentul contextual și cel formal la nivelul diverselor limbi, referă asupra caracteristicilor tipologice dintre limbi, ceea ce constituie însă domeniul unui studiu aparte.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

F. de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1971.
Louis Hielmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Winsconsin Press, 1963.
Joseph H., Greenberg *Universals of Language*, second edition, fourth printing (ed. 1963), Cambridge, Mass.
Emanuel Vasiliu, *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, București, 1970.
„*„ Sens și Cunoaștere*, SCL, XXVII, 1976.
Georges Mounin, *Les problèmes théoretiques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

EMINESCU ÎN LIMBA RUSĂ

ELENA LOGHINOVSKI

Prima poezie eminesciană tradusă în limba rusă — sonetul *Oricîte stele* ... — apare într-o importantă revistă literară, „Russkaia mîsl", în 1891[1] — la doi ani după moartea poetului și la cîteva luni după publicarea, de către Titu Maiorescu, a sonetului respectiv. Împrejurarea fericită — întîlnirea, în 1890, a slavistului român Ioan Bogdan cu un savant și om de litere rus, Feodor Korș — a dus la faptul că prima traducere din Eminescu în limba rusă să fie făcută după original și să-l reprezinte magistral pe poetul român.

În ciuda aprecierii lui Ioan Bogdan care a făcut pentru Korș traducerea brută („Am tradus împreună sonetul publicat de Maiorescu în urmă. Mi se pare însă obscur și i-am făgăduit a-i trimite întregul volum pentru a-și alege ce e mai frumos"[2]), poezia *Oricîte stele* este deosebit de reprezentativă pentru creația lui Eminescu din ultima perioadă, și Korș a avut perfectă dreptate cînd a recunoscut în ea „pe lîngă o perfecțiune deosebită în formă, o mare înălțime de cugetare". Relatînd acestea, Constantin Stamati-Ciurea adaugă că savantul rus prețuia foarte mult toată creația lui Eminescu : „Academicianul Korș, o somitate în literaturile romanice ..., vorbea cu un neîngrădit entuziasm despre Eminescu ... și termina prin a spune că multe dintre poeziile lui ar fi fericit să le semneze un Musset, un Heine, un Baudelaire"[3] — apreciere elocventă, avînd în vedere momentul cînd a fost făcută.

Pe lîngă alegerea, foarte fericită, îmbucurător este și faptul că tălmăcirea reprezintă, pînă în zilele noastre, unul din cele mai frumoase modele de transpunere a liricii eminesciene în limba rusă. Este de la sine înțeles că marele cunoscător și admirator al sonetului din literatura universală, F. Korș, a știut să reproducă întocmai forma poeziei eminesciene. Micile abateri de la original constau în folosirea alternativă a rimei feminine și masculine (pe cînd la Eminescu rima este integral feminină), fapt care îi imprimă versiunii ruse o ținută mai sobră și tonalitate mai degrabă clasică ; tot aici, trebuie semnalată și aproape neînsemnata inversare a rimei în strofa a 2-a. Este, în schimb, păstrat un element hotărîtor pentru forma sonetului eminescian : prezența rimei continui, precum și identitatea strofică. O mare apropiere de original denotă și nivelul lexico-se-

---

[1] *Посмертный сонет Эминеску*. Перевел Ф. Корш. «Русская мысль», 1891 №5, p. 183.

[2] Apud: Damian P. Bogdan, *Legăturile slavistului Ioan Bogdan cu Rusia*, în : „Studii privind relații româno-ruse", București, 1963, p. 242.

[3] Apud : C. Stamati-Ciurea, *Opere alese*, Chișinău, 1957, p. 417.

mantic. Substantivele generatoare de cîmpuri semantice sînt redate prin echivalente avînd aceleași conotații în sistemul limbii poetice ruse : звезды (stele) — небо (înălțimi) — зеркало морей (unde, marea) — блеск (lumina) — трепет (scînteiare). Formele verbale : „Ce-or fi *însemnînd*, ce *vor*, *nu știe nimeni*" — sînt redate cînd prin echivalentele lor morfologice, cînd prin substantive sau adjective cu aceleași conotații : «Но никому *не ясен* из людей / Их *блеска смысл*, их *трепета значенье*. . .»

Aceeași fidelitate față de original se păstrează și la nivelul sintactic. Observăm reproducerea atentă a unuia dintre elemente esențiale pentru Eminescu, repetiția :

ce-or fi însemnînd, *ce* vor, nu știe nimeni
их блеска смысл, *их* трепета значенье
același praf, *aceeași* adîncime
все тот же прах, *все та же* снедь червей

Drept rezultat, versiunea rusească a sonetului *Oricîte stele* păstrează o surprinzătoare fidelitate față de original, fără ca această fidelitate să o lipsească, măcar pentru un moment, de autenticitate și expresivitate poetică. Acest lucru este ușor de dovedit, dacă luăm în considerație bogăția lexicului (исчисленье — трепет — теченье жизни — благ — велик — гнусный злодей — прах — снедь червей), caracterul aforistic al stilului («А твой и общий наш удел — забвенье»), identitatea și frumusețea imaginilor («. . .пусть парит дух смерти надо мной, со влажными очами, чернокрылый»). Momentul cel mai important rămîne însă recrearea acelei *armonii interioare*, despre care vorbea și G. Călinescu atunci cînd aprecia traducerile italienești din Eminescu [4].

Primul pas pe calea cunoașterii operei eminesciene în Rusia se prezintă astfel ca un moment fericit care, dacă ar fi fost urmat de alte traduceri, ar fi putut semnifica o întîlnire a cititorului rus cu un Eminescu autentic. Din păcate, acest lucru nu s-a întîmplat, iar încercărilor lui Korș le-a urmat o lungă perioadă de stagnare în procesul traducerii operei lui Eminescu în limba rusă [5].

Volumul inaugural apare abia în anul 1950, la editura „Goslitizdat" din Moscova [6]. Lirica poetului român este reprezentată aici în toată bogăția registrului său tematic. Oarecare tendință de a ocoli accentele pesimiste în creația tînărului Eminescu se manifestă, totuși, prin faptul că preferințele se îndreaptă spre o poezie de registru idilico-sentimental (de ex., *Speranța*, cu accentele pesimiste estompate în traducere), precum și spre o poezie de tematică socială. În culegere — dealtfel, de proporții reduse — sînt incluse aproape toate poeziile cu o asemenea tematică (*Junii corupți* și *Ai noștri tineri*, *Împărat și proletar* — în varianta *Umbre pe pînza vremii*, *Viața* și *Cugetările sărmanului Dionis*, *Criticilor mei*, *De vorbiți, mă fac că n-aud* ș.a.). În același timp, găsim și schițe sau meditații istorico-filozofice de genul *Veneția* sau *Egipetul*, și poeme de

---

[4] Cf. G. Călinescu, *Mihai Eminescu, Studii și articole*, „Junimea", Iași, 1978, p. 15—16.

[5] Aflăm, din diferite surse, despre existența unor traduceri din Eminescu efectuate în anii '20 și cuprinse în două antologii de poezie română, întocmite de N. D. Dunăreanu și L. Marian în 1927 și, respectiv, de V. L. Lașcov, în 1928. Cf. de ex. : Ion Osadcenco, *Relații literare moldo-ruso-ucrainene în secolul XIX*, „Literatura artistică", Chișinău, 1977, p. 300.

[6] Михаил Эминеску, *Стихи*, Пер. с румынского, ГИХЛ, М., 1950, 130 p.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

inspirație folclorică, cu nuanță fantastică *(Călin*, (file din poveste), *La fereastra dinspre mare)*, și cele mai frumoase poezii despre natură *(O, rămîi, Freamăt de codru, Revedere, Ce te legeni, Mai am un singur dor, Sara pe deal, Somnoroase păsărele)*, și lirica erotică, de la *Noaptea* la *Floare albastră* și de la cele trei *Sonete* la *Și dacă* . . . sau *Cînd amintirile* . . . Poezia filozofică, reprezentată destul de restrîns, figurează totuși prin două *Scrisori* (a 2-a și a 3-a), poezii de genul *La steaua* sau *Dintre sute de catarge* și prin acelea care împletesc motivele erotice cu reflecțiile filozofice. Din poemele mai ample sînt traduse *Înger și Demon* și *Luceafărul*.

În total, culegerea include 54 de poezii, versiunile rusești fiind semnate de mai mulți poeți și traducători : L. Martînov, N. Ciukovski, N. Aseev, A. Argo, S. Șervinski, I. Mirimski, I. Kojevnikov, Em. Alecsandrova, N. Verjeiskaia ș.a. Marea majoritate a traducătorilor numiți mai sus nu cunosc limba română. Minuirea traducerii brute (făcute, după cum se pare, cu multă pricepere) s-a soldat cu rezultate inegale. Astfel, slab — cu limbajul banal și întorsături de fraze inabile — este tradusă de M. Zamahovskaia poezia *De-aș muri ori de-ai muri*. Nu satisface întrutotul nici tălmăcirea oferită de aceeași M. Zamahovskaia a poeziei *S-a dus amorul*. Și mai grav este încă cazul poeziei *Sara pe deal*. Versiunea rusă oferită de A. Globa este foarte îndepărtată de original la toate nivelele structurii sale artistice. Modificarea ritmului și nerespectarea măsurii transformă muzica inefabilă a originalului într-o melodie apropiată de un vals, banală și inexpresivă ; supărătoare este și lipsa de organizare a materialului sonor și lipsa de paralelism la nivelul sintactic și, în sfîrșit, sărăcirea nivelelor semantic și imagistic. Drept rezultat, această admirabilă poezie rămîne, pînă în zilele noastre, cu totul inaccesibilă cititorului de limbă rusă.

Un caz aparte îl reprezintă traducerea poeziei *Înger și Demon* de către A. Argo. Versiunea rusească sună deosebit de frumos, traducătorul reușind să redea în mod admirabil o serie de nuanțe din domeniul expresiei și al mesajului. Este vorba, în primul rînd, de strofele destinate portretisticii romantice, cu pătrunzătoarele nuanțe și accente de contrapunct :

Это *гений всепрощенья* с *Демоном мятежным* вместе,
Это песня *примиренья* и призыв к великой *мести;*
Это *он* — окутан мраком — у подножия Христа,
И *она* —у ног Мадонны, непорочна и чиста

Dar traducerea s-a îndepărtat de original în ultima strofă. Spre deosebire de Eminescu, A. Argo propune o variantă mai puțin conciliantă, afirmînd că Dumnezeu „nu a putut" (la Eminescu, „nu a vrut") să-l blesteme pe erou „pentru vecie". Credem totuși că această pierdere nu joacă, în cazul de față, un rol hotărîtor, cu atît mai mult cu cît ideea principală — dragostea egală cu resemnarea și împăcarea — răsună, în traducere, în ultima strofă a părții a 2-a :

Так впервые черный Демон, чистой радостью волнуем,
Припадает к светлой деве с негреховым поцелуем.
И впервые утоляет он стремления свои
Сладкой негой утешенья, и смиренья, и любви!

Printre traducerile reușite semnalăm o frumoasă versiune a poeziei *Egipetul*, semnată de V. Levik, o serie de poezii despre natură și dragoste *(Pe lîngă plopii fără soț...* și *Ce te legeni...*, în versiunea lui G. Perov,

Somnoroase păsărele și *Povestea codrului*, semnate de I. Mirimski, *Și dacă...*, în traducerea E. Alecsandrova ș.a.). Un adevărat succes îl reprezintă, după părerea noastră, și traducerea *Scrisorii II* de către cunoscutul poet L. Martînov. Nu putem să nu menționăm și versiunea rusă a *Scrisorii III*, semnată de reputatul traducător I. Mirimski, păcătuind doar parțial, prin lipsa de colorit popular în dialogul dintre Mircea și Baiazid. În sfîrșit, printre realizările de seamă ale culegerii trebuiesc amintite traducerile, făcute direct din original, de Iurii Kojevnikov. Este vorba de poeziile *Peste vîrfuri*, *Dintre sute de catarge*, *Lacul*, *La steaua*, *De vorbiți, mă fac că n-aud*, *Criticilor mei* etc. Citățm, pentru exemplificare, două strofe — deosebit de reușite — din poezia *Dintre sute de catarge*: Снова мачты покидают / Берега беспечные./ Сколько их переломают / Ветры, волны вечные?. . . Будут только непонятны / Мысли своевольные / Вечно шепчутся невнятно/ Волны, ветры вольные.

În sfîrșit, găsim tot aici și prima versiune rusă a *Luceafărului*, semnată de I. Kojevnikov împreună cu I. Mirimski.

Un moment important în desfășurarea procesului ce-l urmărim îl constituie un nou volum de lirica lui Eminescu apărut la Moscova în anul 1958 [7]. Culegerea, întocmită și prefațată de Iurii Kojevnikov, are meritul de a prezenta creația poetică a lui Eminescu foarte amplu și variat. Printre cele 119 poezii găsim atît încercările de tinerețe, cît și toate operele de maturitate, antume și postume, poezii lirice și ample poeme de inspirație folclorică sau cu caracter filozofic. Pentru prima dată au răsunat în rusește o serie de capodopere eminesciene : *Făt-Frumos din tei*, *Rugăciunea unui dac*, *Miron și frumoasa fără corp*, *Pierdut în suferință...*, *Oda (în metru antic)*, *Ce suflet trist...*, *Eu nu cred nici în Iehova* și multe altele. Considerabil lărgită este imaginea despre lirica filozofică a poetului român (găsim, printre altele, toate cele cinci *Scrisori*, *Scrisoarea I*, *IV* și *V* fiind tălmăcite de un eminent traducător, S. Șervinski) ; cele trei *Sonete*, traduse pentru prima culegere de I. Kojevnikov și N. Talov, apar acum în versiunea lui I. Alecsandrov. O serie de poezii tălmăcite în anul 1950 sînt revăzute de traducătorii lor și apar într-o variantă nouă.

Tendința spre exhaustivitate — în principiu salutară — își arată însă aici și reversul său : unele poezii de tinerețe, precum și o serie de postume necizelate de poet, incluse în ordinea generală, cronologică, fără nici un fel de comentariu, coboară nivelul culegerii și scade impresia favorabilă produsă de capodoperele eminesciene traduse de Ana Ahmatova și S. Șervinski, I. Mirimski și I. Kojevnikov. Aceasta este, credem, explicația faptului că pînă la apariția culegerii următoare, din anul 1968, impresia generală despre traducerile rusești din Eminescu nu a putut fi concludentă. O analiză atentă scoate totuși la iveală, dintre versiunile volumului, o serie de capodopere ale genului.

Este vorba, în primul rînd, de *Venere și Madonă*, tradusă magistral de Ana Ahmatova. Tot aici trebuie menționate *Epigonii* și *Rugăciunea unui dac*, în traducerea lui G. Veinberg și N. Entelis, *Împărat și proletar*, într-o excelentă versiune a lui N. Stefanovici, precum și versiunile deosebit

[7] Михаил Эминеску, *Стихи*, Пер. с румынского, ГИХЛ, М., 1958, 287 р. Вступит. статья Ю. Кожевникова.

de reuşite ale poemelor *Mitologicale* (S. Şervinski) şi *Antropomorfism* (I. Guriva). În sfîrşit, nu se poate trece cu vederea nici tălmăcirea poemului *Miron şi frumoasa fără corp*, semnată de I. Mirimski, poem care, ce-i drept, a pierdut în traducere din caracterul său autentic folcloric, dar a căpătat, în schimb, o irezistibilă gingăşie şi supleţe, apropiindu-se astfel mai degrabă de legendele prelucrate de Eminescu. Dintre miniaturile lirice amintim, în aceeaşi ordine de idei, cîteva traduse de Emilia Aleksandrova: *Pajul Cupidon*, *Ce suflet trist...*, *Sătul de lucru...*), precum şi *Singurătate*, tradusă de N. Ciukovski, *Povestea codrului*, în tălmăcirea lui I. Mirimski sau *Stelele-n cer*, în versiunea lui I. Kojevnikov.

Pe de altă parte, trebuie să citäm şi unele versiuni nereuşite care, datorită sonorităţii lor plate şi inexpresive, încarcă inutil culegerea: *De-aş muri ori de-ai muri* (tradusă de M. Zamahovskaia), *Dormi!* (în traducerea lui A. Efron), *Cărţile* (în versiunea lui R. Moran). Tot aci am încadra şi o serie de poezii tălmăcite de traducători foarte buni dar care nu ajung totuşi la nivelul celor mai reprezentative modele ale ciclului: *Tu cei o curtenire* (trad. de E. Aleksandrova), *O, dulce înger blînd* (trad. de I. Gurova); şi unele postume care nu sînt satisfăcătoare în versiunea rusă (*Iambul*, tradus de N. Verjeiskaia, *O, stingă-se a vieţii...*, în traducerea lui A. Efron). Printre carenţele versiunilor amintite trebuie menţionată şi aceea că de multe ori ele nu numai că nu evidenţiază originalitatea operei lui Eminescu ci, dimpotrivă, îl prezintă în sonorităţile şi tonalităţile unor cunoscuţi poeţi romantici, ruşi şi străini (Puşkin, Mickiewici, Petöfi). Un exemplu elocvent îl reprezintă, în acest sens, traducerea poeziei *Atît de fragedă...*, efectuată de un traducător dealtfel excelent (pentru Arghezi, de exemplu), N. Stefanovici. Remarcabila poezie sună aici în întregime în registrul poetic a lui Blok, cu totul străin, desigur, liricii poetului român.

Selecţia mult mai riguroasă caracterizează o altă culegere importantă apărută în acelaşi an, 1958, la Moscova. Este vorba de Антология румынской поэзии[8] (Antologia poeziei româneşti) în care Eminescu figurează cu 39 poezii, majoritatea — în traduceri bune. Cel care a întocmit culegerea, a preferat să includă marea majoritate a antumelor, din postumele eminesciene păstrînd doar *Albumul*, *Viaţa* şi *Dintre sute de catarge*, toate trei în tălmăciri izbutite. Din păcate, nu se poate susţine acelaşi lucru despre unele antume (de exemplu, *Lasă-ţi lumea...*, tradusă de M. Talov sau *S-a dus amorul*, tradusă de M. Zamahovskaia). O altă scăpare este, după părerea noastră, faptul că printre poeziile alese nu figurează nici *Glossa*, nici *Oda (în metru antic)*; nu apare aci nici *Venere şi Madonă*, în traducerea exemplară a Anei Ahmatova. Toate acestea micşorează întrucîtva calităţile secţiunii *Eminescu* din *Antologia poeziei române*, dealtfel valoroasă şi foarte utilă.

În anii '60 începe o intensă operă de traducere şi tipărire în limba rusă a poeziei eminesciene la Chişinău. Astfel, în anul 1961 apare, la Editura „Cartea moldovenească", o mică dar foarte reuşită plachetă intitulată *Доброй ночи*[9] (Somnoroase păsărele), incluzînd patru poezii: *Somnoroase păsărele*, *Revedere*, *Ce te legeni, codrule...* şi *Cu penetul ca*

[8] *Антология румынской поэзии*, М., 1958, стр. 233—282.
[9] Михай Эминеску, *Доброй ночи*, пер. Г. Талова, Кишинев, 1961, 10 р.

sideful, toate traduse de G. Perov. Unele versiuni (de ex., *Revedere* și *Ce te legeni...*) întrec, după părerea noastră, pe cele apărute, pînă la data respectivă, la Moscova.

Aceeași editură de la Chișinău scoate, în anul 1962, o ediție separată a *Luceafărului*, în traducerea lui I. Kojevnikov și I. Mirimski [10]. În sfîrșit, în anul 1963 este retipărit poemul *Călin (file din poveste)*, în versiunea consacrată semnată de N. Verjeiskaia [11].

Dacă toate aparițiile din anii '60 sînt, în felul acesta, mai degrabă valorificarea acumulărilor făcute în cursul pregătirii culegerilor din 1950 și 1958, un important pas înainte reprezintă o nouă culegere din lirica eminesciană, apărută la Moscova în anul 1968. Placheta, intitulată *Lirica* [12], face parte din colecția „Comori ale poeziei lirice" (Сокровища лирической поэзии), în cadrul căreia au fost publicați cei mai de seamă poeți ai lumii. Frumos ilustrată de graficianul E. Șirov, cartea are o excelentă prefață, semnată de un eminent scriitor și cercetător în domeniul istoriei literare, Iraklii Andronikov. Traducerile, riguros selectate după principiul valoric, reprezintă în același timp, destul de fidel registrul tematic și specificul artistic al poeziei lirice eminesciene.

Cartea se deschide cu *Venere și Madonă* (astfel, datorită excelentei traduceri a Anei Ahmatova, cititorul întîlnește de la prima pagină un Eminescu autentic) și se încheie cu *Kamadeva*. În sumarul ei găsim doar puține poeme de mare întindere, majoritatea poeziilor incluse fiind miniaturi lirice, din care 43 antume și doar 8 — postume. Printre acestea din urmă, se află capodopere eminesciene, precum *Dintre sute de catarge*, *Pierdut în suferință...* sau *Eu nu cred nici în Iehova*, și o serie de poezii care au putut atrage pe editor atît prin tematică, cît și prin reușita traducerii (*Viața*, *De vorbiți*, *mă fac că n-aud*, *Cu penetul ca sideful* etc.). Dintre capodoperele lirice lipsesc cîteva traduse mai înainte (de ex., *Oda (în metru antic)*, *Despărțire*, *Se bate miezul nopții)*; explicația stă, credem, în faptul că nivelul de traducere al acestora nu a corespuns cerințelor înalte ale redactorului — reputatul poet D. Samoilov, care semnează și o nouă traducere a *Luceafărului*, capabilă să-i sugereze cititorului de limba rusă adevărata măsură a frumuseții unice, în felul ei, a acestui minunat poem. În sfîrșit, îmbucurător este și faptul apariției în volum a unor tălmăciri noi din lirica eminesciană. O serie dintre acestea — *Crăiasa din povești*, *De ce nu-mi vii* ș.a. — le semnează o foarte bună poetă, Iulia Neiman. De cele mai multe ori sînt poezii apărute deja în volumele precedente, în alte versiuni. Variantele propuse de Iulia Neiman îi sînt însă de fiecare dată superioare. Acest lucru îl dovedește, cu toată claritatea, comparația între cele două versiuni ale poeziei *Veneția* (cea semnată de D. Brodski și cea a Iuliei Neiman). La aceeași concluzie ne duc și alte comparații. Astfel, poezia *Crăiasa din povești* a fost tradusă, pentru volumul din 1958, de A. Gatov. Tălmăcirea lui Gatov păcătuiește printr-o prea mare îndepărtare de original. De la primele rînduri sînt

---

[10] Михаил Эминеску, *Лучафэр*, Пер. Ю. Кожевникова и И. Миримского, Кишинев, 1962.

[11] Михаил Эминеску, *Кэлин*, Пер. Н. Вержейской, Кишинев, 1963.

[12] Михай Эминеску, *Лирика*, Перевод с румынского, М., 1968, 142 р.

introduse o serie de epitete străine poeziei eminesciene, care modifică atmosfera şi alterează imaginea : „«На озера, на поляны /, И бледна и холодна, / Серебристые туманы / Стелет полная луна". (luna palidă şi *rece* este, desigur, departe de ceea ce sugerează originalul : „Neguri *albe*, *strălucite*/ *Naşte* lună *argintie*"). Neavenit este şi momentul mişcării introdus la sfîrşitul strofei a 3-a şi exprimat printr-un verb nepotrivit în contextul dat : „чудо-девушка пришла" (a venit o minune de fată). Cea mai mare lipsă este însă pierderea, în traducere, a muzicalităţii inefabile a acestei poezii, muzicalităţii care provine din mînuirea artistică a repetiţiei (şi a altor structuri sintactice) şi din introducerea elementelor lexicale specifice basmului românesc :

Căci vrăjit demult e lacul
De-un cuvînt al *sfintei Miercuri*
. . . . . .
Căci vrăjiţi sînt trandafirii
De-un cuvînt al *Sfintei Vineri*.

şi, în sfîrşit :

Iar în ochii ei albaştri
Toate basmele s-adună

Versiunea Iuliei Neiman surprinde printr-o apropiere maximă de original, permiţînd traducătoarei să redea aidoma culoarea, mişcarea şi, în general, imaginea : «*Серебрясь*, луна рождает / *Белоструйные* туманы, / И они плывут над полем, / И *светлы*, *и легкотканны*...» Alte versuri încîntă prin redarea atmosferei de basm şi a melodiei ce o susţine (de observat, jocul sugestiv al consonanţelor : s-br-s-str-t-str-str) :

Ведь закляты эти воды
С давних пор *святой Средою*,
. . . . . .
Ведь издревле эти розы
Пятницей святой закляты
. . . . . .
В голубых глазах мерцают
Все легенды, *все сказанья*.

Măiestria Iuliei Neiman reiese şi din altă comparaţie, de data aceasta cu o altă bună traducătoare, Emilia Aleksandrova. Este vorba de poezia *De ce nu-mi vii*. Iulia Neiman ajunge şi aici la o surprinzătoare apropiere de original. Comp. :

Смотри, уж *ласточки летят*,
Под *изморозью виноград*,
Орешин сиротлива дождь. . .
Что ж ты нейдешь? что ж ты нейдешь?

Vezi, *rîndunelele* se duc,
Se scutur funzele de *nuc*,
S-aşează *bruma* peste *vii* —
De ce nu-mi vii, de nu-mi vii?

pe cînd E. Aleksandrova introduce alte imagini, care sugerează mai puţin atmosfera poeziei eminesciene : „Смотри, уж ласточки летят, / Роняет листья *хмурый сад*, /И *первый снег* заносит *след*, — / Тебя все нет, тебя все нет!" (o grădină posomorîtă care îşi scutură frunzele, prima zăpadă ce se aşează pe urmele paşilor nu creează imaginea toamnei româneşti ci, mai degrabă, un început de iarnă rusească).

Cîteva poezii a tradus, pentru culegerea din 1968, şi M. Petrovîh. Dacă versiunea poeziei *Revedere* nu ni se pare superioară celor precedente,

altfel stau lucrurile cu *S-a dus amorul...* Versiunea precedentă, a lui N. Zamahovskaia, este foarte îndepărtată de original, păcătuind prin caracterul descriptiv (descrierea înlocuind minunatele imagini din original). Comparați, de exemplu: „Увы, на смертных женщин ты / так мало походила, / Что скоро светлые черты / Похитила могила". Versiunea M. Petrovîh realizează imaginile din original cu ajutorul echivalentelor alese cu multă perspicacitate: „Ты слишком ангел, думал я, / Не женщина земная, / И мой восторг — любовь твоя / Не надолго, я знаю..'" Izbutit sînt redate și imaginile inegalabile din ultima strofă. Comp.:

Иль в мире счастью места нет?
Лишь миг в *земной юдоли*
Сиял его священный свет
Преодоленьем боли.

Şi poate că nici este loc
Pe o *lume de mizerii*
Pentr-un atît de sfînt noroc
Străbătător durerii!

Tot M. Petrovîh semnează și o nouă variantă rusă a poeziei *Lasă-ți lumea*. În general reușită, această versiune nu ne convinge totuși atunci cînd introduce adjectivele compuse (стародавние леса, светлокудрая любовь)

În sfîrșit, unele poezii apar, în această culegere, în versiuni vechi însă prelucrate de autorii lor. Este, printre altele, cazul poeziei *Eu nu cred nici în Iehova*, tradusă de M. Zenkevici.

Dacă anii '60 ne-au adus surprize frumoase în ceea ce privește traducerea liricii eminesciene, în deceniul ce i-a urmat constatăm un nou interes al traducătorilor față de poemul *Luceafărul*. G. Perov semnează o a 3-a versiune rusească a marelui poem care apare la Chișinău în revista „Kodrî" și este retipărită apoi de editura „Lumina" [13]. Un bun cunoscător al limbii și al literaturii române, G. Perov, este un sincer admirator al poeziei *luceafărului literaturii românești*, ceea ce reiese și din scurta lui prefață, în care mărturisește greutățile dar și încîntările muncii de traducător și prezice apariția altor versiuni ale acestui mare poem, adevărată piatră de încercare în materie de traducere. Prezicerea lui G. Perov se adevărește. La mai puțin de un an de la apariția versiunii lui, aceeași revistă „Kodrî" publică o nouă versiune a poemului, semnată de tînărul poet și traducător, cunoscător și el al limbii române, Al. Brodski. Traducerea este, pe bună dreptate, bine apreciată de redacție, ceea ce reiese și din prefața semnată de Ion Pavelciuc [14].

În anii '70 găsim și alte încercări de a tălmăci poeziile traduse mai înainte. De cele mai multe ori, acestea apar în revistele „Kodrî", „Dnestr" și „Oktiabri" din Chișinău, „Ogoniok" și „Drujba narodov" din Moscova (care publică mult și din alți autori români). Astfel, în vara anului 1972 „Drujba narodov" ne propune o nouă versiune rusească a poeziei *La steaua* (tradusă mai înainte de I. Kojevnikov), semnată de K. Kovalgi. În anul 1975 aceeași revistă publică un grupaj de poezii eminesciene. K. Kovalgi semnează aici traducerea unui fragment din *Împărat și proletar*, remarcabilă prin energia versului și caracterul aforistic al stilului; tot aici găsim și o nouă versiune a poeziei *Pe aceeași ulicioară*, semnată tot de

---

[13] Михай Эминеску, *Лучафэр*, Пер. Г. Перова, «Кодры», № 6, 1972, p. 99—108. Mihai Eminescu, *Luceafărul*, trad. de G. Perov, ediție bilingvă, Chișinău, „Lumina", 1974.

[14] Михай Эминеску, *Лучафэр*, «Кодры», № 1, 1975 p. 12—18.

K. Kovalgi, un fragment din *Luceafărul* în traducerea lui A. Brodski şi poezia *Atîtea gînduri...*, tradusă pentru prima dată de I. Kojevnikov. În sfîrşit, trebuie menţionată şi revista „Rumânskaia literatura" din Bucureşti, care a retipărit, în decursul anilor, mai multe traduceri apărute la Moscova.

Din anii '50 încoace, la Bucureşti apar şi o serie de volume în limba rusă din lirica lui Eminescu. Prima mică culegere, *Stihi*[15], tipărită în anul 1959 ca un supliment la revista „Narodnaia Rumânia", include, în afară de prefaţa aparţinînd lui N. Tertulian, opt poeme în traduceri consacrate, de la *Junii corupţi* şi *Epigonii* la *Luceafărul* şi *Dintre sute de catarge*. O altă plachetă, supliment de data aceasta la „Rumânskie gorizonti", apare în anul 1975 şi include 33 de titluri, în majoritate poezii lirice de dimensiuni mai reduse (deşi sînt cuprinse şi primele trei *Scrisori*). Culegerea se deschide prin poezia patriotică *Ce-ţi doresc eu ţie...*, în traducerea lui I. Kojevnikov.

Mai importante ni se par însă ediţiile bilingve şi multilingve apărute, în majoritate, tot la Bucureşti[16]. Dintre acestea este de semnalat, în primul rînd, cartea: *Стихотворения/Poezii*[17] din 1971, care o urmează în limitele ei generale, pe cea din anul 1968, precum şi ediţia trilingvă a *Luceafărului*[18].

În sfîrşit, un adevărat eveniment în receptarea poeziei lui Eminescu — nu numai în limba rusă — reprezintă volumul *Poezii. Echivalenţe eminesciene*, care include poeziile traduse în cinci limbi: engleză, franceză, germană, rusă şi spaniolă[19].

Volumul *Echivalenţe eminesciene* este îngrijit de Zoe Dumitrescu Buşulenga, care semnează şi cuvîntul introductiv, *Mihai Eminescu — poet naţional şi universal*. În *Cuvînt asupra ediţiei* se pun o serie de probleme legate de arta traducerii şi de posibilitatea redării unei mari creaţii într-o altă limbă: „Cînd citeşti o traducere, în orice limbă ar fi ea, fără confruntarea cu textul de bază, eşti întotdeauna tentat să-i acorzi creditul, o priveşti în sine, imaginile îţi par apropiate; fidelitatea îţi dă iluzia unei realizări întru totul. Dar inefabilul sintaxei poetice, dar inefabilul fonetic cît sînt de netransmisibile!" Sînt citate, în continuare, o serie de expresii eminesciene care par intraductibile. Concluziile sînt totuşi mai optimiste: „Dar practic, trebuie să îndrăznim", conchide îngrijitoarea ediţiei, alegînd cele mai bune traduceri, dînd unele poezii într-o singură versiune (*Venere şi Madonă* în traducerea Anei Ahmatova), altele în două sau trei, majoritatea însă — în toate cinci versiuni posibile pentru ediţia respectivă.

Fiind întocmit cu mare discernămînt şi un ales gust artistic al unui mare cunoscător al poeziei eminesciene, volumul se prezintă excelent şi

---

[15] Михай Эминеску, *Стихи*, Бухарест, 1959, Б-ка «Народная Румыния» № 6, 47 p.

[16] Vezi şi ediţiile bilingve apărute la Chişinău: Mihai Eminescu, *Versuri/Stihi*, Chişinău, „Cartea moldovenească", 1971, aceeaşi ediţie a fost repetată în anul 1974.

[17] Михай Эминеску, *Стихотворения* / Poezii, Двуязычное издание, Бухарест, изд-во «Эминеску», 1971 489 p.

[18] *Лучафэр* (Пер. Ю. Кожевникова и И. Миримского), *Der Abendstern* (Deutsch von Alfred Margul-Sperber), *L'Astro* (Traduzione de Mario de Michelli e Dragos Vrînceanu). Prefaţă de Marin Bucur, Bucureşti, 1964, 84 p.

[19] Mihai Eminescu, *Poezii. Echivalenţe eminesciene. Poems-Poèsies—Gedichte—Stihi—Poesias*. Ed. selectivă şi cuvînt introductiv de Zoe Dumitrescu Buşulenga, Bucureşti, „Albatros", 1971, 600 p.

cititorului de limba rusă. Am obiecta doar împotriva excluderii, în versiune rusă, a *Scrisorii III*, (tradusă frumos, deşi cu unele scăpări semnalate de noi mai sus, de I. Mirimski) sau a *Rugăciunii unui dac* (în traducerea izbutită a lui G. Vainberg şi N. Entelis) şi publicării, în schimb, a versiunilor necorespunzătoare : *Sara pe deal* (în traducerea lui A. Globa) şi *Se bate miezul nopţii* (tradus de A. Efron).

În ceea ce priveşte cele mai recente apariţii moscovite, trebuiesc menţionate două ediţii ce ilustrează magistral succesele incontestabile ale traducătorilor ruşi ai lui Eminescu. Este vorba, în primul rînd, de volumul destinat literaturii clasice române în seria Библиотека всемирной литературы (Biblioteca literaturii universale) care reproduce o sută de poezii eminesciene preluate, în mare, din culegerea din 1958, însă folosind un criteriu valoric mult mai consecvent [20]. Un adevărat eveniment este şi apariţia, la Moscova, în anul 1977 a antologiei în trei volume, Поэзия Европы[21] (Poezia europeană). Textele alese din opera celor mai mari poeţi europeni sînt reproduse în original şi în traducerea rusă. Din literatura română, sînt prezentaţi V. Alecsandri, T. Arghezi, O. Goga, I. Minulescu, G. Bacovia, G. Topîrceanu, L. Blaga, B. Fundoianu, Z. Stancu, M. Beniuc, M. R. Paraschivescu, E. Jebeleanu, Maria Banuş, Magda Isanos, N. Labiş şi N. Stănescu. Din Eminescu au fost selectate şase poezii de mai mică întindere (este şi unul din principiile care au stat la baza alcătuirii antologiei), printre care minunata traducere a Anei Ahmatova, *Venere şi Madonă* ; *Veneţia*, foarte frumos tradusă de Iulia Neiman ; *Revedere*, în versiunea Mariei Petrovîh, *Ce te legeni...*, tradusă de A. Steinberg şi, în sfîrşit, *Pierdut în suferinţă* şi *De cîte ori, iubito...*, semnate de E. Alecsandrova şi, respectiv, S. Şervinski — două versiuni mai puţin apropiate de original, dar care nu schimbă totuşi impresia generală pozitivă, reuşind, în linii mari, să sugereze spiritul şi frumuseţea inedită a liricii eminesciene.

În sfîrşit, ultimele săptămîni ne-au adus încă un eveniment de seamă : apariţia, la Moscova, a unei noi culegeri din lirica lui Eminescu, intitulată (în rusește) *Luceafărul* [22]. Culegerea, întocmită, îngrijită şi prefaţată de Iurii Kojevnikov, include, pe lîngă traduceri consacrate, şi o serie de versiuni noi, semnate de acelaşi I. Kojevnikov. Printre cele din urmă — şi o nouă, a cincea, versiune rusă a *Luceafărului*.

Apariţia acestor trei ediţii — o adevărată încununare a eforturilor anterioare — ne îndreptăţeşte să conchidem că traducătorii ruşi au parcurs de-a lungul deceniilor, un drum anevoios dar semnificativ şi, prin munca asiduă, inspirată de o mare dragoste faţă de poezia eminesciană, au izbutit, în cele din urmă, să-l apropie pe marele poet român, sensibilităţii şi afectivităţii cititorului de limbă rusă.

---

[20] Василе Александри, *Стихотворения;* М. Эминеску, *Стихотворения;* Г. Кошбук, *Стихотворения;* И. Л. Караджале, *Потерянное письмо. Рассказы;* И. Славич, *Счастливая мельница*, Пер. с румынского, М., «Худ. лит-ра», 1975, 669 р. Библиотека «Всемирной литературы», серия 2-я, т. 126.

[21] *Поэзия Европы в трех томах*, М., «Худ. лит-ра». 1977, т. I. p. 566—575.

[22] Михаил Эминеску, *Лучафэрул*. Избранные стихотворения. Передвод с румынского. Составление, вступительная статья и примечания Ю. Кожевникова. «Детская литература», М., 1979 (160р.)

EXEGEZA COMPARATIVĂ A TRADUCERII „CÎNTĂRII CÎNTĂRILOR" ÎN ROMÂNEȘTE [1]

MARIN BUCUR

Prima dată poema *Cîntarea cîntărilor*, ca traducere, apare odată cu tipărirea integrală a Bibliei lui Șerban Cantacuzino la 1688 [2]. E curios că timp de secole de afirmare a literaturii românești de cult, tocmai operele componente ale Vechiului Testament, precum *Cîntarea cîntărilor*, au fost trecute în plan secund, poate pentru că mesajul lor era mai greu de circumscris universului dogmatic.

A doua apariție a poemei coincide tot cu tipărirea Bibliei în românește, de data aceasta de către cărturarul transilvan Samuel Micu [3], care aducea o nouă interpretare a semnificațiilor din limba noastră, desăvîrșind, pe baza modelului oferit de traducerea de la 1688, o originală expresie poetică a acestui text.

În secolul al XIX-lea, *Cîntarea cîntărilor* reapărea în ansamblul traducerii textului „cărții cărților" de către Andrei Șaguna [4], care, în fond, relua într-o ediție nouă traducerea oferită la sfîrșitul secolului al XVIII-lea de către Samuel Micu.

Aproape fiecare secol, de la renașterea culturală a Cantacuzinilor și Brâncovenilor pînă astăzi, a ținut să-și dovedească capacitatea și potențialul artistic al limbii și facultăților ei poetice prin traducerea Bibliei. În secolul al XX-lea, cel mai chemat să respecte de acum înainte o tradiție profundă de cultură și de ritual cărturăresc, prin care se menținuse de-a

---

[1] Comunicare ținută la sesiunea omagială organizată de Academia R. S. România, Academia de Științe Sociale și Politice și Uniunea Scriitorilor, cu ocazia centenarului nașterii lui Gala Galaction, la 6 iunie 1979.

[2] *Biblia, adecă Dumnezeiasca Scriptură* carele s-au tălmăcit dupre limba elinească, spre înțelegerea limbii românești, cu porunca prea bunului creștin, și luminatului Domn Ioan Șerban Cantacuzino Basarab Voevod, și cu îndeminarea Dumnealului Constantin Brâncoveanu, marele logofăt nepot de soră al Măriei sale, carele după prestăvirea acestui mai sus pomenit domn, puternicul Dumnezeu den alegerea a toatei Țări Românești, pre Dumnealui l-au coronat cu domnia și stăpînirea a toată Țara Ungrovlahiei ..., 1688.

[3] *Biblia, adecă dumnezeiasca Scriptură a legii vechi și a cei nouă.* Cu precuvîntarea semnată de Samuel „Klain", Blaj, 1795.

[4] *Biblia adică Dumnezeiasca Scriptură*, tipărită sub priveghiarea și cu binecuvîntarea excelenței sale, Prea sfințitul domn Andrei Baron de Șaguna, Sibiu, 1856—1858.

Traducerea lui Heliade: *Biblia Sacra que cuprinde Vechiul și Noul Testament.* Tradusă din helenește după a quellor septezeci de .... Paris, 1858, nu intră în discuție întrucît nu cuprinde și *Cîntarea cîntărilor.*

Broșura *Cîntarea Cîntărilor adoptată la înclitul connubiu al M. M. Carol I și Elisabeta*, de I. Heliade R., București, 1869, era o adaptare a stilului poetic al poemei la împrejurarea festivă a cuplului regal.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 109—117, București, 1980.

lungul vremurilor o unitate de spirit și de ideal, era Gala Galaction[5]. Pînă în 1920, cînd el începea traducerea Bibliei, își scrisese operele beletristice de mister și patimă, de păcat și credință, de revelație și de angajare în lupta socială. După aproape două decenii de efort, împreună cu teologul Vasile Radu, Gala Galaction desăvîrșea acest act de cultură străveche și de școală umanistă, tipărind în 1938 cartea care unește înțelepciunea mileniilor și lumilor[6]. Era pentru Gala Galaction semnul de mîntuire a cutezanței sale ca scriitor și de împăcare a dorințelor sale pămîntene și sufletești: „Dar aș fi plecat din lumea aceasta cu inima grea, dacă Stăpînul meu din ceruri nu mi-ar fi dăruit puteri și miraculoase împletiri de împrejurări ca să tălmăcesc și să tipăresc Sfînta Scriptură. Literatura mea ar fi rămas un soclu fără statuă, deasupra. Strădaniile mele de trei decenii, studiile mele teologice, limba mea românească așa cum o știu și cum am scris-o, dorul meu nestins după o jertă regească adusă la Curțile Templului... toate treceau și se iroseau, ca materialul adunat pentru clădirea unei case, pe care stăpînul n-a avut binecuvîntarea s-o vadă ridicată" (*În loc de prefață*, „Revista Fundațiilor regale", an. IX, 1942, septembrie).

Poate că cel mai bine i se potrivește acestei închinări traducerea *Proverbelor* și a *Cîntării cîntărilor* ca ofrande aduse la „Curțile Templului" imaginar al pămîntului artei și al spiritualității umane.

Alegînd, ca exemplificare pentru uriașa și marea operă de limbă și de înțelepciune, de poezie a meditațiilor sacre, numai *Cîntarea cîntărilor*, una din temeliile filosofiei, culturii și aspirațiilor de puritate din întregul curs al umanității, am vrut să fac dovada, prin tălmăcirile pe care le-a dobîndit timp de trei secole, a capacității și puterii limbii literare românești, în complexul nostru interior de cultură, de-a-și încorpora un tezaur al literaturii și conștiinței umanității, cu sufletul său și cu ideația sa metafizică. Dintr-un veac într-altul, traducerea *Cîntării cîntărilor* a răscolit întregul tezaur al limbii naționale, trecînd-o prin laboratorul cel mai greu, cum nu s-a mai întîmplat decît cu Eminescu; operă între operele de mărturie ale permanenței umanității, *Biblia*, și deci și *Cîntarea cîntărilor*, favorizează, prin tăria efortului, savant și artistic, înălțarea unei adevărate capodopere naționale; aceasta prin limbă și prin arta cuvîntului. Studiul comparativ al traducerii *Cîntării cîntărilor*, în principalele interpretări pe care ea le-a avut timp de trei secole în cultura românească, nu anulează pe nici una dintre ele. Dimpotrivă, există, în fiecare moment, o nouă des-cifrare a textului și o inedită re-potențare a expresiei literare; o re-literaturizare românească a textului original. Discursul liric al poemei biblice se anulează numai prin puterea re-inventării expresiei, a re-ascultării mesajului la alte momente de receptivitate poetică. Există de fiecare dată iluminări ascunse, piscuri inaccesibile; retorica traducerii poemului căutînd continuu să reia textul într-o comunicare directă, re-transmi-

---

[5] Separat Vasile Radu și Gala Galaction tipăreau *Cîntarea cîntărilor* în „Revista Fundațiilor regale", I, 1934, nr. 8, p. 243—257 (Prefațate de *Cîteva note introductive*).

Pentru ușurarea indicațiilor bibliografice, am notat cu literele: C (Biblia lui Șerban Cantacuzino); M (Biblia lui Samuel Micu); G (Biblia lui Gala Galaction).

[6] *Biblia adică Dumnezeiasca Scriptură a Vechiului și a Noului Testament.* Tradusă după textele originale ebraice și grecești de preoții profesori Vasile Radu și Gala Galaction, ed. I, București, 1938.

ţîndu-i, prin sistemul de semnificanţi noi, invocaţiile lirice, ca niște rugăciuni ale poetului mitic. „Varietatea" — care ia distanţe neașteptate de la un interpret la altul, în funcţie de atîtea elemente de obiectivitate și subiectivitate artistică (momente culturale, factori de conjuncturare extraliterară, apoi datele care ţin de personalitatea traducătorului etc.), ţintește să refacă veșnic unitatea interioară a mesajului original. De fapt această mobilitate a schimbării unor semnificanţi, la nivelul de element, grup de elemente, aparţine destinului comunicării neîntrerupte a mesajului literar. Cursul metaforic al poemei are o fluiditate fonică și semantică care îi păstrează tăria versului. Gala Galaction, poet el însuși, teolog, cunoscător al originalului ebraic, preia poema ca o cantată a chemării totale prin dragoste la viaţă : poema tinereţii absolute prin iubire, a iubirii ca sens și ca durată. Cum însă textul aparţine unui ansamblu, cu retorica sa sacrală, Gala Galaction l-a tradus, păstrînd această solemnitate, realcătuind chiar măsurile fonice ale propoziţiilor, pentru ca poezia să se integreze în marea poezie a Verbului Vechiului Testament. Poezia găsită de el în tălmăcirea de la 1688, cît și în aceea a lui Samuel Micu de la 1795, la distanţă de cîte un secol, era o poezie a limbii românești. În fond, nici cărturarii traducători din secolul al XVII-lea, nici cărturarul filolog, istoric și teolog de la Blaj în secolul următor, și nici Șaguna, la jumătatea secolului trecut, nu avuseseră mari exemple de lucrare asupra limbii noastre. Poezia textului avea o puritate a aventurii, lipsită de artificii și retorică de școală. Discursul era necontaminat de discursul literaturii culte, de morala și estetica sa. Un fond de cultură populară și de mentalitate sănătoasă biruia orice presiune a canoanelor, căci semnificaţia textului original trebuia comunicată cu toată libertatea, fără nici o cenzură moralizantă :

„Sărută-mă de la sărutările gurii tale, căci mai bune-s ţiţele tale decît vinul"(C).

Același început al poemei, în redarea lui Samuel Micu :

„Sărută-mă cu sărutările gurii sale, că mai bune sînt ţiţele tale decît vinul" (M).

Gala Galaction ascunde, disimulează, trecînd din planul violent-afectiv la unul mai ponderat-sentimental :

„Sărută-mă cu sărutările gurii tale, căci dezmierdările tale sînt mai plăcute decît vinul"[7] (G).

Este curioasă această auto-cenzură la un poet al unei frenezii sentimentale și al pasionalităţii erotice. Probabil că o datorie înalt morală de a da textului biblic o transcriere a semnificaţiei mai mult decît a identifica semnificaţii, l-a condus la această operaţie de transmutare. Gala Galaction aduce aceeași candoare de limbă, aceeași poezie a slavei frumuseţii, dar limba sa nu mai poate cuprinde atîtea dintre graţiile vechii

[7] Pentru a urmări pînă la zi, formele de expresie românească ale poemei, vom transcrie, pentru fiecare exemplu din text, versiunea propusă de Ioan Alexandru, *Cîntarea cîntărilor*. Studiu introductiv de Zoe Dumitrescu Bușulenga. Traducere din limba ebraică, note și comentarii de..., Editura științifică și enciclopedică, București, 1977 (Biblioteca orientalis) : „El mă sărută din sărutările gurii sale/Căci mai bună-i iubirea ta decît vinul" (se va nota în continuare cu inițiala A).

limbi românești. Replica sa nu poate decît să învie și mai adînc virtuțile artistice ale limbii noastre din secolul al XVII-lea :

„Neagră sînt eu și frumoasă, featele Ierusalimului, ca sălașele Kidarului, ca corturile lui Solomon.

Nu mă vedeți căci eu sînt neagră dumă, căci m-au ars soarele, fiii maicii mele s-au învrăjbit întru mine, puseră-mă păzitoare în vii, via mea n-am păzit" (C).

Parțial, Samuel Micu dă o unduire lirică aparte frazei :

„Nu vă uitați la mine că m-am înnegrit, că m-au ars soarele, fiii maicii meale s-au războit asupra mea, pusu-m-au păzitoare în vii, via mea nu am păzit" (M).

Gala Galaction re-modelează semnificantul, însă numai parțial, rămînînd de o parte și de alta semnificanți de o frumusețe sugestivă incomparabilă :

„Oacheșă sunt, dar frumoasă, fiice din Ierusalim, precum sunt corturile Chedarului, precum sunt covoarele lui Solomon !

Nu vă uitați al mine că sunt oacheșă, fiindcă soarele m-a înnegrit. Fiii mamei mele s-au mîniat pe mine și m-au pus să păzesc viile, dar via mea nu am păzit-o"[8] (G).

Comparația relevă numai forța de reorganizare a semnificanților, puterea și mobilitatea redistribuirii pentru a se afla o nouă cale a sugestiei poetice : în prima versiune, afirmația mîndră : *Neagră sînt eu și frumoasă*, în a doua, o mîndrie temperată : *Oacheșă sunt, dar frumoasă;* în prima traducere, sugestia cromatică este întărită cu un cuvînt slavon : *Căci eu sînt neagră dumă*, neagră ca întunericul, ca noaptea ; Galaction suprimă atributul, reluînd exact definiția din versetul precedent : că *sunt oacheșă*. În propoziția cauzală imediată, Galaction simte nevoia să puncteze evident cromatic ; *fiindcă soarele m-a înnegrit*, în timp ce traducătorii Bibliei lui Cantacuzino, motivează firesc : *căci m-au ars soarele.*

De fiecare dată, puterea de sugestie poetică a conținutului dă în fiecare text o corespondență lirică în care celebrează virtuozitatea și rafinamentul formelor, expoziția de simuli și de materie poetică, în care frumusețea este numai o comparației în sine :

„Asămănări de aur face-vom ție cu pistriguri de argint.

Pînă unde iaste împăratul întru înduplecarea lui, nardul mieu dat-au mirosul lui" (C).

Gala Galaction intimizează sensul, ba chiar îl trece într-o formă descriptiv-lirică :

„Fărui-vom pentru tine lanțujele aurite și coloane de argint. Pe cînd regele se ospăta la masă, mireasma mea de nard își răspîndea mirosul"[9] (G).

---

[8] Neagră sînt eu însă, totuși frumoasă,
Fiice ale Ierusalimului
Precum corturile din Chedar,
Precum învelitoarea corturilor din Salma
Nu vă uitați la mine că sînt înnegrită
Căci soarele m-a străfulgerat.
Fiii maicii mele s-au înfuriat pe mine.
M-au numit îngrijitoarea viilor.
Via mea proprie nu mi-au păzit-o" (A).

[9] „Lănțișoare de aur vrem să făurim pentru tine
Cu perle de argint
Cîtă vreme regele umbla-mprejurul mesei
Nardul său dărui mirosul său" (A).

În traducerea de la 1688 există o splendoare a expoziției pentru a marca unicitatea frumuseții Miresei :

„Eu, floarea cîmpului, crinul văilor, ca crinul în mijlocul spinilor, așa e iubitul meu în mijlocul fetelor.
Ca mărul în leamnele dumbrăvii, așa fratele mieu între mijlocul fiilor" (C).

pe care Samuel Micu nu o putu depăși, și după el nici Șaguna :

„Eu floarea cîmpului, crinul văilor.
Ca crinul între spini, așa iaște iubita mea între feate.
Ca mărul între leamnele pădurii, așa umbra lui am dorit"... (M).

Gala Galaction separă versetele, prin indicarea cuplului (*Mireasa*, *Mirele*. Pînă la el, textul este tradus otova), apoi trece la o total inedită lectură a originalului, propunînd o altă serie de semnificanți :

„*Mireasa*
Sunt narcisul din cîmpie, crinul din vălcele sunt.
Mirele
Precum este crinul între spini, așa este între fete draga mea.
Mireasa
Precum este mărul între copacii din pădure, așa între cei tineri este iubitul meu"[10].

„Floarea cîmpului" este mai straniu, ambiguu, floare a nimănui, apropiat de reprezentarea metaforică din poezia populară („La mijlocul drumului/ La puțul porumbului/ Văzui floarea cîmpului,/ Dar nu-i floarea cîmpului" ... *Balaurul*. Sau, tot din colecția lui Alecsandri : „Copiliță romîncuță,/ Toți vecinilor drăguță ;/ Cu chip dulce luminos/ Cu trup gingaș mlădios/ Cum e floarea cîmpului/ În lumina soarelui" *Inelul și năframa*).

Imaginea „narcisului din cîmpie" pare mai prețioasă și căutată (mai ales că narcisul este o floare de poieni și păduri străină ca onomastică vorbirii populare.) Rămîne, însă, minunata alternativă de transmiteri eufonice : *crinul văilor* (M)/ *crinul din vălcele* (C).

Aventura tălmăcirii semnificației lirice apucă iarăși pe căi distante : timbrul și nuanțele se leagă de pragurile fiecărui moment al istoriei limbii :

„Băgați-mă în casa vinului, grămădiți preste mine dragoste. Întăriți-mă întru mirosituri, clădiți-mă în meri, căci rănită-s de dragoste eu.
Stînga lui supt capul mieu, și dreapta lui mă va cuprinde" (C).

Traducătorii țin seama mai puțin de aerul sacral al totumului biblic, creînd o poezie a patimii erotice, dezlănțuită ; în *casa vinului* — ca un sălaș al patimii și al împătimirii în plăcerile dionisiace ; urmează formidabila metaforă a dorinței de prăbușire și de dispariție sub apăsarea puterii mortale a dragostei : *grămădiți preste mine dragoste*.

Gala Galaction temperează excesul orgiastic, acoperind patima cuprinsă în cuvînt cu o folie de aur a poeziei moderne de incantație :

„El m-a dus în casa de ospăț și flamura cu care m-a învelit este iubirea"[11] (G).

---

[10] „Eu sînt o narcisă din Șaron
Un crin al văilor.
Precum un crin între scaeți
Astfel iubita mea între fete
Precum un măr între copacii pădurii
Astfel iubitul meu între tineri" (A).

[11] „El m-a condus în casa vinului
Și steagul ei deasupra mea este iubire.
Întăriți-mă cu turte de struguri
Împrospătați-mă cu mere

Versetul următor are o concreteţe a descripţiei; e aproape de anatomie :

„Daţi-mi struguri ca să prind putere, daţi-mi mere ca să mă înviorez, căci sunt bolnavă de iubirea lui" (G).

faţă de versetul de o concentrare şi strîngere a expresiei, esenţializare dramatică, salt al dramei dintr-un gol într-altul :

„Întăriţi-mă întru mirosituri, clădiţi-mă în meri, căci rănită-s de dragoste eu" (C).

Şi completare la grupul de versete din exemplul dat, transcrierea în ritmuri line şi blînde, de benedicţiune eminesciană :

„Petreacă-şi braţul stîng pe după capul meu şi cu cel drept să mă cuprindă strîns ! (G).

Vechii tălmăcitori fac acorduri de o stranie modernitate, ca în versetul chemării, pentru a prinde ritmurile naturii :

„Căci iată iarna au trecut, ploaia se duse, mearse la sine"[12] (C).

Versiunea lui Samuel Micu şi Şaguna nu aduce nimic nou; Gala Galaction renunţă la finalul acestui indefinit şi vag scurs al ploilor în necunoscut, de acolo de unde au venit. Textul este direct şi categoric :

„Căci, priveşte, iarna a trecut, ploile au contenit şi nu mai sunt" (G).

În ambele emisiuni ale poemei *Cîntarea cîntărilor*, la distanţa celor trei secole de limbă şi spiritualitate românească, verbul cîntării, al rugii pentru recurăţirea fiinţei şi a refiinţei veşnice a existenţei pămîntene se regăseşte la aceiaşi intensitate emoţională : „Florile se iviră pre pămînt, vremea pleavilii au sosit, glasul turturealei s-au auzit în pămîntul nostru" [13] (C., versiunea de la Blaj, ca şi cea a lui Şaguna preiau, cu mici modificări, această traducere). La Gala Galaction, tălmăcirea cuprinde un spaţiu sufletesc mai apropiat şi mai cald, de ţară :

„Florile se arată iar pe plai, vremea tăiatului viei a sosit şi glasul turturelei se aude pe meleaguri!" (G).

Tot ceremonialul devenirii, al reînceputului, simbolizat prin primăvară este recompus într-o stare de adoraţie antropomorfică :

„Smochinul au scos ceale fără vreame smochinele lui, şi viile înfloresc, deaderă miros. Scoală, vino cea de aproapele meu, frumoasa mea (porumbiţa, mea, vino) şi vino Tu"[14](C).

În ediţia de la Blaj :

„Smochinul au scos mugurii săi, viile înfloresc, şi dau miros. Scoală, vino, iubita mea, frumoasa mea, şi vino".

Căci eu sînt bolnavă de iubire.
Stînga lui este sub capul meu
Şi dreapta să mă îmbrăţişează" (A).

[12] „Căci iată iarna a trecut
Ploaia s-a dus, a plecat" (A).

[13] „Au apărut florile pe pămînt,
Timpul tăiatului viei a sosit
Şi strigătele turturelelor se aud în ţară la noi" (A).

[14] „Smochinul şi-a pîrguit fructele de primăvară
Şi viile în floare împrăştie miros
Ridică-te, iubita mea,
Frumoasa mea şi vino!" (A).

La Gala Galaction se stăruie în acest proces misterios de reînfrumusețare prin puterea Creației :

„Smochinul odrăslește smochinele-i micșoare și via înflorită mireazma și-o revarsă. Te scoală, draga mea, o prea frumoasa mea, și vino după mine" (G).

În ediția traducerii din 1688, semnificații țin de un univers al oralității limbii, de unde și un anume ritm al narației, o tendință spre lărgirea expresivă a cadrelor fonice :

„Frățiorul mieu, alb și rumen, ales dentru zeci de mii. Capul lui, cap de aur, cosițele lui, brazi negri ca corbul. Ochii lui ca porumbițele preste împletirile apelor. Fălcile lui ca năstrăpile mirosului odrăslind mirosituri, buzele lui, crini picînd zmirnă. Mîinile lui albe de aur, pline de farină, pîntecele lui tablă de elefanți preste piatră de zamfir. Pulpile lui stîlpi de marmură întemeiați, pe cuibur de aur, chipul lui ca Libanul, ales ca chedrii" (C).

Pentru Gala Galaction, portretul este tot atît de sublim, dar cu noi lecțiuni ale mesajului. Astfel, un singur exemplu : pentru grupul de cuvinte : *pîntecele lui table de elefanți preste piatră de zamfir*, Galaction a tradus : *pieptul lui e lucrat din fildeș, cu ușoare vine albastre de safir*, cu un surplus de descripție, parcă. Dar să lăsăm să vorbească întregul fragment în variante de traducere a lui Galaction; cînd cîntă un poet înfiorat de muzica textului biblic :

„Alb și rumen mi-e iubitul, între zece mii întîiul. Fruntea lui este scut de aur, iară pletele-i stufoase, ca finicul, negre sunt cum este corbul.

Ochii lui sunt ca acele porumbițe, albe ca scăldate în lapte, poposite lîngă limpede izvor.

Obrajii lui sunt ca răzoare de trandafiri balsamici, sunt stoguri mirezmate, iar buzele lui roșii, la fel cu crinii roșii, au respirarea dulce a mirului de smirnă.

Ca pîrghii de aur îi sunt brațele, cu pietre de tarșiș împodobite; pieptul lui e ca lucrat din fildeș, cu ușoare vine albastre de safir.

Stîlpi de alabastru îi sunt picioarele odihnind pe temelii de aur și el la înfățișare este întreg, Libanul — la fel cu cedrii de măreț!" [15] (G).

La cele două extreme în timp ale aventurii traducerii în românește a poemei *Cîntarea cîntărilor*, descifrează mesajul întru eternitate al unuia

---

[15] „Iubitul meu este alb și roșu
Deosebit din zece mii.
Capul său aur, aur curat.
Buclele lui, teacă de flori de curmal
Negre precum un corb.
Ochii lui precum porumbeii
Pe apa pîrîurilor
Care se scaldă în lapte
Și se odihnesc în belșug.
Obrajii lui asemeni unei grădini de balsam.
Turnuri de miresme
Buzele lui crini
Ce picură mir vărsat.
Mîinile lui tăvălugi de aur.
Tivite cu tarșiș
Pîntecele său lespede de fildeș
Acoperit cu safire
Șoldurile lui columne de alabastru
Întemeiate pe soclu de aur curat.
Aparița lui precum Libanul
Fără asemănare cum cedrii" (A).

dintre textele fundamentale ale omenirii, doi meşteri poeţi, comentatori şi descifratori de sublimităţi. Timpul de veacuri nu biruia biruinţa artistului prin cuvînt. La 1688, mesajul poetic era în deplină afirmare :

„Care e aceasta ce se suie de-n pustiu ca buciumi de fum, tămîie-mă cu zmirnă şi tămîie den toate prafurile făcătoriului de mir" [16] (C).

... „ca buciumul fumului tămîiat smirnă şi tămîie din toate pravurile" (M).

„Ce e aceasta ce se înalţă din pustie, asemenea stîlpului de fum, ca şi cînd ar arde smirnă şi tămîie şi toate mirezmele celor ce vînd mirezme?" (G).

Puterea expresivă a metaforei este mereu într-o competiţie de redobîndire a tonusului liric original : variaţiile menţin o stare constantă de euforie imnică :

„Care e aceasta carea să iveaşte ca zorile, frumoasă ca luna, aleasă ca soarele, spaimă ca ceale rînduite" (C).

Gala Galaction întinde fibrele sensibile ale cuvintelor, stăruie în procesionalizarea frumuseţii ; păstrînd o tentă de arhaizare ;

„Cine este aceea ce se înalţă ca revărsatul zorilor, ca luna de frumoasă, fără pereche ca soarele şi înfricoşată ca o oştire întreagă" (G).

Textele înculcă atîtea feţe de înţelesuri, comentarii şi realcătuiri de semnificanţi care să păstreze ritmul marei cantate, ca o adevărată sfinţire a frumuseţii şi păcatului iubirii :

„Grădină închisă, soru-mea nevastă. Grădină închisă, isvor pecetluit" (C).

„Soru-mea, mireasa mea, e o grădină închisă, e un isvor cu lacăt, o fîntînă pecetluită este" (G).

De la un text la altul se întinde un arc al îngemănării artistice :

„Scoală-te, crivaţe, şi vino, austre, şi suflă spre grădina mea, şi curgă mirosurile tale"[17] (C).

Gala Galaction despleteşte fraza ; conciziunea din traducerea de la 1688 se întinde într-o frază narativ-lirică :

„Scoală, vînt de miază-noapte ! Vino, vînt de miază-zi, şi suflaţi şi răscoliţi grădina mea şi stoarceţi mirezemele din ea !" (G).

La Samuel Micu, o nuanţă de interpretare diferenţială :

„Scoală-te vîntule cel de la miază-noapte, şi vino boarea cea de la amiază-zi"...

Marea poezie a antichităţii incită, răscoleşte fantezia, pune la lucru geniul limbii noastre. De acum trei secole, se respusese în româneşte *Cîntarea cîntărilor* atît ca o poemă a limbii cît şi ca o poemă a divinităţii iubirii :

„Pune-mă ca o pecete pre inima ta, ca o pecete pre braţul tău, căci tare e ca moartea dragostea, grea e ca iadul rîvnirea prejur, peanele ei ca prejur peanele focului,

[16] „Cine-i aceasta ce se ridică asemeni zorilor de ziuă
Frumoasă asemeni strălucirii lunii
Mai limpede decît soarele
Înspăimîntătoare precum nălucile (A).

[17] „Deşteaptă-te vînt de miezănoapte şi vino vînt de miazăzi: Cutremură grădina mea ca miresmele să curgă" (A).

cărbuni de foc văpaiele ei. Apă multă nu va putea să stingă dragostea, şi rîurile nu vor potoli pre ea.

De va da bărbatul toată avuţia lui, în dragoste, cu defăimare îl vor defăima pre el" [18] (C).

Şi acum Gala Galaction psalmodiind mai sacralizant preamărirea iubirii pămîntene :

„Poartă-mă, ca pe o pecetie, pe sînul tău. Poartă-mă pe mîna ta, ca pe o brăţară
Căci iubirea e ca moartea de puternică şi gelozia cumplită ca Şeolul.
Vipia ei ca vipia focului şi ca flăcările cerului!
Ape mari nu au putere ca să stingă dragostea şi fluvii revărsate nu pot s-o înnece. Şi dacă cineva ar da, pentru iubire, tot avutul casei sale, s-ar face de ocară" (G).

Lîngă *Cîntarea cîntărilor* se regăseşte, timp de trei secole, poezie românească modernă. Între poeţii-cărturari din vremea lui Cantacuzino şi Brîncoveanu şi poetul, cărturarul hermeneut care venea după lucrarea limbii de către Eminescu, cad distanţele, se uită atîtea momente grele, căci poezia nu mai are grade de calitate şi praguri de jos. Poema poemelor, venită dintr-o străvechime de mit, dintr-o lume a genezei şi a izvoarelor de durată, are în limba românească o cale de dăinuire pentru o lume a miturilor dunărene. Şerban Cantacuzino, fraţii savanţi Greceanu, poate şi, umanistul Nicolae Milescu, şi atîţia alţii lăsaţi în uitare, Samuel Micu, Andrei Şaguna şi Gala Galaction au dat culturii şi literaturii româneşti mărturia unei limbi a poeziei, sacralizată prin geniul şi meşteşugul de a putea să exprime *Verbul*, ca însemn scris al umanităţii.

Cîntarea cîntărilor este o strajă de frumuseţe a cuvîntului românesc, orînduită simbolic în fiecare secol pentru a se asigura o continuitate.

[18] „Fă-mă precum o pecete pe inima ta
Precum o pecete inel pe mîna ta
Căci puternică precum moartea este iubirea
Grea precum imperiul morţii gelozia
Cărbunii ei cărbuni de foc
Flacără mistuitoare a lui Iahve.
Ape mari
Nu pot a stinge iubirea
Şi fluvii nu o pot îneca
De-ar da omul
Tot avutul casei sale pentru iubire (A).

MIHAI EMINESCU — „REVEDERE"

RODICA FLOREA

La scurt timp după stingerea Poetului, Titu Maiorescu, în cea dintîi exegeză eminesciană [1], găsea prilejul reafirmării interesului său viu, cultivat cu stăruință în coloanele „Convorbirilor literare", față de creația populară, privită acum ca nobilă sorginte a desăvîrșirii poetice. Reclamînd „toată luarea-aminte" a criticii literare față de contopirea osmotică a liricii eminesciene cu poezia populară „din care s-au hrănit mai întîi și deasupra căreia s-au ridicat pas cu pas pînă la exprimarea celor mai înalte concepțiuni", *mentorul strălucitei reviste ieșene* se oprea, pe lîngă alte trei titluri, asupra poeziei pe care o numea *Codrule, codruțule* (deși în prima ediție pe care o îngrijise, la sfîrșitul anului 1883, și în cele ce i-au urmat, este înscrisă în sumar sub titlul *Revedere)*, propunînd-o ca model de asimilare creatoare, de „ridicare a formei poetice", de o astfel de modelare și mînuire a limbii materne, încît „să poată creia din propria ei fire vestmîntul noilor cugetări", să fie aptă să răspundă strădaniei poetului de „a turna în formă nouă limba veche și înțeleaptă".

Titu Maiorescu recomandase întotdeauna poezia populară drept izvor de naturalețe și „simțămînt natural", remarcabilă prin „delicatețea expresiunilor și energia și justețea comparărilor" [2], iar la „Convorbiri" interesul folcloristic acoperă planuri multiple, confundîndu-se deseori cu îndemnul către scriitori de a exprima specificul național, acest specific însumînd credințe, datini, obiceiuri, gîndire, filozofie, limbă populară, creație beletristică a geniului anonim popular — și e foarte probabil că pentru M. Eminescu, culegător asiduu de folclor încă din adolescență, și de pe cînd, în 1869, se înscrisese în Societatea „Orientul" a lui Gr. H. Grandea [3] — acest interes manifestat la „Convorbiri" față de literatura populară autohtonă să fi constituit încă un decisiv factor de atracție către coloanele revistei. Poetul n-a avut niciodată intenția — după propria-i mărturie — să-și publice culegerile de folclor, numeroasele caiete (aflate astăzi în fondul de manuscrise eminesciene la B.A.R.) în care și-a înscris, cu migală, mii de versuri din toate speciile folclorice : doine, balade, cîntece de cătănie, strigături, proverbe, colinde, povești ș.a.; culegerea a fost făcută doar în scopul îndestulării laboratorului său poetic, al acumulării de minereu aurifer destinat unor îndelungi cerneri și sublimări.

---

[1] Titu Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui*, în „Conv. lit." an XXIII, nr. 8, 1 nov.1889.

[2] Titu Maiorescu, *Poeziile populare ale românilor adunate de Alecsandri*, în „Conv. lit.", an. I, nr. 22, 15 ian. 1868, pp. 301—308.

[3] Vezi G. Bogdan-Duică, *Multe și mărunte despre Eminescu*, în „Cosînzeana", IX, 1925, pp. 307—308.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 1, p. 119—123, București, 1980.

Definirile poetice, autodefinirile în raport cu creaţia populară, întîlnite atît în scrisori cît şi în articolele publicate de poet în presa timpului, fac dovada unei preocupări intense şi constante. „Cronicile şi cîntecele populare formează, în clipa de faţă, un material din care culeg fondul inspiraţiilor" [4] — îi scria Eminescu, la 8 noiembrie 1874, Veronicăi Micle, arătîndu-se doritor să citească la serata ei literară de joia o poezie de inspiraţie folclorică. Aprecierile sînt exprimate teoretic, în etapa deplinei sale maturizări artistice. „O adevărată literatură trainică — scria poetul, cunoscător al concepţiei hegeliene despre „naţionalitatea" artei — care să ne placă nouă şi să fie originală pentru alţii, nu se poate întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradiţiile, obiceiurile şi istoria lui, pe geniul lui. Tot ce-aţi produce în afară de geniul într-adevăr naţional (nu patriotico-liberalo-politic) nu va avea valoare şi trăinicie nici pentru noi, nici pentru străinătate" [5].

Scrisă, desigur, în etape [6], cu cîţiva ani înainte, poezia *Revedere* e publicată în „Convorbiri literare", an. XIII, nr. 7, 1 oct. 1879 [7], deci la începutul etapei de deplină maturizare artistică, „epoca sa cea adevărată", cum o numea Titu Maiorescu [8]. Ovid Densusianu o considera [9] prima poezie eminesciană de *inspiraţie* populară, de asimilare şi traducere poetică a esenţei ideatice a folclorului naţional. G. Călinescu avea să numească *Revedere*, „poezia care, cu cea mai firească înfăţişare poporană, cuprinde cele mai înalte idei culte" [10]. La originea poeziei eminesciene se află o doină culeasă de poet, *Oliolio, codruţule* [11]. Poetul n-a prelucrat însă poezia populară pentru a o „îndrepta", precum o făcuse, mai înainte, în meritoria-i activitate de pionierat folcloristic, Alecsandri, ci a transformat-o original, pentru a o investi cu noi valori poetice. Păstrînd din doinele culese ritmul specific, apelativul diminutival — *codruţule, drăguţule* — forma populară, esenţializată prin contrageri şi epurări, Eminescu a potenţat original substanţa embrionară a versurilor folclorice de la care a pornit, adîncindu-le şi generalizîndu-le semnificaţia filozofică. Prin dozare, structurare şi imagistică simbolică, poetul a revitalizat sensul mitic al Codrului, sens estompat de vreme, în versurile culese. În concentratul şi dramaticul dialog dintre erou şi Codru—forţă telurică şi totodată cosmică — sînt transpuse în melopeea doinei eterne, gravele interogaţii existenţiale despre viaţă şi moarte, tinereţe şi destin, veşnicie şi vremelnicie, meditaţia la unitatea dialectică dintre eternitatea statică a prototipurilor universului — codru, mare, lună, stele, soare, „pustiuri" — şi perpetua rotire ciclică a anotimpurilor naturii, a anotimpurilor vieţii

---

[4] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, vol. IV, p. 127 .

[5] În „Timpul", an. V, sub titlul *Notiţe bibliografice*, nr. 103, 8 mai 1880; din vol. *M. Eminescu despre cultură şi artă*, ediţie îngrijită de D. Irimia, Ed. „Junimea", 1970, p.61.

[6] Conform ediţiei Perpessicius, *Note şi variante*, vol. II, p. 137, în mss. 2283 se observă trei straturi de grafie şi cerneluri, aparţinînd anilor 1876—1879, primul strat înseilînd crîmpeie necristalizate.

[7] Va fi inclusă de Titu Maiorescu în prima ediţie a poeziilor eminesciene, din 1883, grupată alături de *Ce te legeni* şi *La mijloc de codru*.

[8] T. Maiorescu, *Eminescu şi poeziile lui*, în *Critice*, vol. II, E.P.L., 1967, p. 343.

[9] Ovid Densusianu, *Evoluţia estetică a limbii române*, apud Eminescu, *Opere*, vol. II, ediţia Perpessicius, p. 137.

[10] G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, Ed. Minerva, 1970, vol. II, p. 411.

[11] Vezi mss. 2283, în M. Eminescu, *Literatura populară*, ediţia D. Murărăşu, p. 319 şi 565.

omului. Codrul simbolic perspectivează viziunea cosmică, dar, pe de altă parte, ca termen de raportare, prilejuiește confesarea eroului. Eminescu nu cîntă natura-spectacol, natura-decor, ci natura-existență și natura-mitică, elementele de peisaj proiectînd o lume lăuntrică. Aici, eroul, meditînd cu melancolie sfîșietoare, disimulată în resemnare senină, la ireparabila fugă a timpului, se întoarce spre — de fapt, nesperatul, iluzoriul liman al pădurii sacre, care însă nu-l poate excepta de la împlinirea condiției sale umane :

— „Codrule, codruțule,
Ce mai faci, drăguțule,
Că de cînd nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut
Și de cînd ne-am depărtat
Multă lume am îmblat.
— Ia, eu fac ce fac de mult,
Iarna viscolul-ascult
Crengile-mi rupîndu-le,
Apele-astupîndu-le,
Troienind cărările
Și gonind cîntările;
Și mai fac ce fac demult,
Vara doina mi-o ascult
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor,
Împlîndu-și cofeile,
Mi-o cîntă femeile.
— Codrule, cu rîuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din tînăr precum ești
Tot mereu întinerești.
— Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună;
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pămînt rătăcitor,
Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămînem:
Marea și cu rîurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele".

Imaginile, din natura cu care se află într-o comunicare osmotică, se suprapun peste trăirile interioare ale poetului care glossează — (reia — după cum s-a văzut, primul vers al *Glossei)* — pe marginea solitudinii, a destrămărilor, a vremelniciilor, a dispariților irecuperabile ținînd de limitele nemodificabile ale condiției umane, în contrast cu eternitatea universului. Ideea filozofică, foarte concentrată, își află, parțial, înrudiri în *Scrisoarea I* : grandoarea și perenitatea lumii ca alcătuire cosmică, fluxurile și refluxurile devenirii acesteia, valurile, în creștere și descreștere ritmică ale stingerii și reînvierii ei, ale dispariției treptate și ale revitalizării ciclice.

Structura dihotomică a poeziei opune, alternîndu-le, două ipostaze antinomice ale ordinii universale : de o parte omul perisabil, înrobit

condiției sale existențiale, zbuciumat și prins în capcana destinului, de cealaltă parte natura eternă, impasibilă, implacabilă, supratemporală. Codrul, personaj mitic, divinitate dominînd majestuos și fără implicare din înălțimea tainicei sale veșnicii incomprehensibile, ținînd de altă ordine cosmică ce se exprimă în durata incomensurabilă — în timp — și în infinitul — în spațiu — apare, prin replica sa superb-abstrasă timpului istoric, ca o altă ipostază a Luceafărului, a lui Hyperion, simbol al nemuririi și al eternității :

Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri
(...)
Numai omu-i schimbător,
Pe pămînt rătăcitor,
Iar noi locului ne ținem
Cum am fost așa rămînem,

nu e prea departe, în esența ideatică, de replica Luceafărului :

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu, în lumea mea, mă simt
Nemuritor și rece.

Codrul apare îngemănat, în ordinea cosmică, stelelor, soarelui și lunii, iar Hyperion e fiu al Cerului, tatăl Soarelui și al Lunii — după Hesiod — , și însuși Soarele — după Homer. Damnat, ca și Luceafărul, la veșnica tinerețe și la veșnica solitudine — atribute ale nemuririi, — Codrul este *alături* dar nu *împreună* cu oamenii pe care-i asistă, blînd-nepăsător, în continua lor „rătăcire" pe pămînt. Întoarcerea copilului de demult, pierdut în trecut, către pădurea ocrotitoare, de care însă s-a desprins iremediabil — (poezia, *O, rămîi*, publicată tot în 1879, e considerată drept o cezură distinctă între etapa luminoasă a poeziei eminesciene și cea dureros resemnată a marilor sale poeme [12]) — semnifică și redescoperirea naturii originare, în care timpul, „vremea", în curgerea-i ireversibilă, îl împinge pe om să se reintegreze încheind un ciclu, deschizînd altul. Răspunsurile Codrului alternează timpul și spațiul pămîntean cu timpul și spațiul cosmic. Amprenta neîndurătoare a timpului, exprimată în metamorfozele vîrstelor și în extincție, în trecerea în neant, îl atinge doar pe om.

După 1877—1888, Eminescu reia, în forme diferite, motivul cosmogonic din Rig-Veda, motivul creației lumii și a mișcării eterne a corpurilor cerești, de la *Scrisoarea I* la *Luceafăr*, de la *Glossă* la poemele filozofice concentrînd esențele liricii populare.

Toți eminescologii au relevat fondul filozofic al poeziilor de influență folclorică. După studierea și asimilarea filozofiei indiene și a marilor gînditori europeni, Eminescu s-a întors către temelia solidă a înțelepciunilor autohtone, altoindu-și cunoștințele pe trunchiul originar al culturii poporului său, acordînd miturile universale — indice, eline, germanice — cu miturile dacice [13]. Prin Eminescu, translarea spiritualității poporului

[12] Vezi Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Eminescu*, Ed. Tineretului, 1962, p. 220.

[13] Vezi Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Poezia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în *Istoria literaturii române. Studii*, Ed. Academiei R. S. România, 1979, pp. 155—156.

român într-o operă literară, prin filtrul orizontului european, se realizează în modul cel mai reprezentativ pentru literatura noastră. Transfigurarea poeziei populare de către Eminescu este fermentul prin care lirica sa își adîncește sensurile filozofice, își precizează, cu strălucire, originalitatea, își rafinează expresia. Poezia *Revedere* este un exemplu frapant de simplificare și concentrare a formei. „Farmecul cîntecului popular consistă în faptul că el dă sentimentului și gîndirii expresia *cea mai scurtă*, lăsînd la o parte tot ceea ce-i neesențial" — afirma Eminescu [14].

În acest poem concentrat rafinarea stilistică este și mai evidentă, fiecare nuanță lexicală și gramaticală avînd o încărcătură sugestivă. Dacă prezentul verbelor sugerează permanența, iar repetiția cuvîntului *vreme* — de șapte ori — întărește obsesia curgerii ireversibile a timpului, în dialogul cu eroul — care i se adresează la persoana a II-a, recunoscîndu-l ca matcă esențială — , Codrul folosește, în replici, mereu, persoana întîi, un singular al pluralității dominante, impersonale, și foarte adesea pronumele posesiv și dativul etic, cu aceeași funcție sugestivă (crengile-*mi*; doina *mi*-o ascult; *mi*-o cîntă; cărarea ce *le*-am dat-o; *mi*-i vremea; stele-*mi* scînteie; vîntu-*mi* bate; frunza-*mi* sună; mie-*mi* curge Dunărea). Referirea la Dunăre e un omagiu adus geografiei eterne a patriei.

În universul poetic eminescian, coordonata apropierii esențializate a folclorului național, complementară prin asimilare originală — pătrunderii, de către poet, a culturii universale — înțelegînd aici filozofia alături de istorie, literatura împreună cu evoluția ideilor etc. — rămîne factorul determinant al specificității celei mai reprezentative creații românești în integralitatea ei.

[14] M. Eminescu, *Note despre creația populară*, mss. 2291, f. 20, în limba germană, în vol. : *M. Eminescu despre cultură și artă*, Ed. „Junimea", 1970, p. 51.

DOUĂ MANUSCRISE NECUNOSCUTE ALE DIDAHIILOR LUI ANTIM IVIREANUL

GABRIEL ŞTREMPEL

La aniversarea a 325 de ani de la presupusa naştere a mitropolitului Antim Ivireanul, sărbătorită de Academia R. S. România la 27 noiembrie 1975 printr-o sesiune ştiinţifică organizată în comun de secţiile de ştiinţe istorice şi de ştiinţe filologice, dezvoltînd comunicarea „Valoarea documentară a didahiilor", şi ocupîndu-ne în treacăt despre circulaţia acestei singulare opere, enunţam descoperirea neaşteptată a două versiuni necunoscute. Promiteam, cu acel prilej, că ele vor constitui obiectul unor mai atente observaţii şi că rezultatele vor fi împărtăşite celor interesaţi.

Transmiterea didahiilor printr-un număr de opt copii manuscrise, care au ajuns pînă la noi [1], este o chestiune care n-a încetat să ne preocupe pînă astăzi, deşi formal ne-am alăturat de mult cercetătorilor mai vechi, care pretind că acestea au fost elaborate în scris, că au fost reţinute de către Antim şi pronunţate în faţa ascultătorilor. O urmă de îndoială stăruie şi ne este imposibil să o clintim, atunci cînd ne gîndim la acele didahii în care mitropolitul se adresează direct, brutal, sarcastic şi biciuitor păcătoşilor săi enoriaşi. Acestea nu sînt rodul unor elaborări pe îndelete şi nici ale unor memorări mecanice. Ele au spontaneitatea tunetului ce se rostogoleşte nestăvilit asupra capetelor ascultătorilor. Nimic nu este căutat, nimic nu este artificial. Totul seamănă cu mînia lui Moise în faţa viţelului de aur, care n-a mai avut nevoie de elocinţa fratelui său Aaron, ca să judece păcatele de moarte ale celor căzuţi în idolatrie. Antim, cu marea sa cultură, cu inteligenţa excepţională, pe care o vădesc atîtea

[1] În ordinea vechimii, ele sînt următoarele: nr. 3460 de la Biblioteca Academiei, datat septemvrie 1722; nr. 549 de la aceeaşi Bibliotecă, descoperit de Constantin Erbiceanu la mănăstirea Căldăruşani în vara anului 1887 şi socotit de acesta şi de toţi istoricii literari, pînă în anul 1962, drept autograful lui Antim, din pricina unei viniete ce aducea cu monograma mitropolitului. Manuscrisul, denumit de noi pseudo Antim poate fi datat între anii 1730—1740. Al treilea, ca vechime, avînd şi data certă, 1733, poartă cota 2666 şi formează obiectul însemnărilor de faţă. Al patrulea text este manuscrisul fragmentar ce se păstrează la Biblioteca municipală din Craiova sub nr. 67, fără an de copiere, dar contemporan cu 549. Al cincilea manuscris, singurul care are titlu şi care a dat apoi omiliilor lui Antim denumirea de Didahii, poartă cota Academiei 524 şi a fost copiat de către arhimandritul mitropoliei din Bucureşti, Grigorie Deleanu, în anul 1781. Acesta a stat la baza celei dintîi ediţii, realizată de către Ioan Bianu în anul 1886, cu care prilej episcopul Melhisedec al Romanului schiţează şi cel dintîi studiu asupra marelui mitropolit. Al şaselea manuscris, o copie de după anul 1780, oferită mai întîi spre achiziţionare Bibliotecii Academiei, prin anul 1958, se află astăzi în Biblioteca Muzeului Britanic. Al şaptelea manuscris — contemporan cu al optulea, cu numărul 5053, de care ne vom ocupa, de asemenea, în cele ce urmează — se află în biblioteca preotului dr. Paul Mihail din Iaşi şi datează din primul deceniu al veacului trecut, sau ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea.

Rev. ist. teorie lit., tom., 29, nr. 1, p. 125—134, Bucureşti, 1980

acte ale vieții sale, n-avea nevoie să fie propriul său fonograf; cel puțin nu pentru didahiile la care ne referim. Atunci, cum ni s-au transmis acestea? ! Probabil reținute în scris de vreun călugăr. Sistemele de înregistrare prescurtată a cuvintelor, de stenografiere — ca să folosim termenul modern — , sînt vechi de mii de ani și ele n-au încetat niciodată să fie folosite. De ce n-am admite că la curtea fastuoasă a lui vodă Brîncoveanu, sau la mitropolia Ungrovlahiei, în jurul marelui cărturar și tipograf, a existat un secretar, sau un călugăr abil, care a înregistrat cuvîntările lui Antim, cuvîntări care trebuie să fi exercitat o fascinantă impresie asupra ascultătorilor și a urmașilor, de vreme ce, cu toată caterisirea oratorului — sau poate și pentru aceea — , au circulat în tot veacul al XVIII-lea? !

Dar pînă la descoperirea unor documente, care să ne îndreptățească la concluzii definitive, sîntem obligați să rămînem pe terenul șubred al ipotezelor.

Spuneam și cu alt prilej că cel mai vechi manuscris al didahiilor, pe care ni l-a transmis posteritatea, păstrat la Academie sub cota 3460, datează din septembrie 1722, așadar la șase ani numai de la năpraznica dispariție a mitropolitului. Nu știm ce text a stat la baza acestei copii, executată de către Efrem grămăticul, pentru acel interesant cărturar care a fost popa Stanciu [2], preot la mănăstirea Antim, devenită biserică de cartier după moartea ctitorului. Poate că a avut chiar exemplarul prescurtat, realizat de presupusul călugăr tahigraf, sau cel mult o copie intermediară. După acest manuscris 3460 au fost realizate toate copiile cunoscute, chiar dacă unii grămătici au sistematizat didahiile după sărbători, sau au eliminat unele dintre ele [3].

Cel mai interesant dintre cele două versiuni manuscrise este un in octavo mic de 179 file, — primele 60, cu numerotație veche — avînd dimensiunile de 22 × 15,5 cm, așadar dimensiunile aproximative ale tuturor manuscriselor care ne-au transmis *Didahiile*. Cota sub care este înregistrat la Biblioteca Academiei este 2666 și datează din anul 1733. Comparat cu textul de bază, folosit la ultimele ediții Antim, manuscrisului 2666 îi lipsesc cîteva didahii și anume: unul din *Cuvintele de învățătură la Dumineca Florilor* [4], *Învățătură cînd se face parastas* [5], *Începătură și învățătură*

---

[2] Este mai mult decît probabil că popa Stanciu a făcut parte dintre colaboratorii apropiați ai mitropolitului. Preocupările sale cărturărești, mai întîi (am înregistrat, copiate, cu scrisul său de o neîntrecută finețe, nu mai puțin de patrusprezece manuscrise de mari dimensiuni), faptul că îl întîlnim gospodărind mănăstirea Antim, în al doilea rînd, în sfîrșit preocupare a de a copia pentru sine — sfidînd afurisania patriarhiei de Constantinopol.

Didahiile ne îndreptățesc să-l socotim printre ucenicii care nu s-au lepădat de învățătorul lor, atunci cînd norocul i-a fost potrivnic. Cf. G. Ștrempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, vol. I, București, 1959, p. 224—227.

[3] În Introducerea la ediția critică a *Predicilor*, apărută în Editura Academiei în anul 1962, am consacrat un număr apreciabil de pagini (40—51) problemei manuscriselor, și am stabilit adevărul asupra genezei și dependenței textelor.

[4] Cf. Antim Ivireanul, *Opere*, ediție critică și studiu introductiv de G. Ștrempel, București, 1972, p. 89—96. Este vorba de didahia, de o rară violență, în care Antim biciuiește păcatele celor avuți, falsa spovedanie și năpăstuirea la care îi supun pe cei săraci. Lipsește din manuscrisul 2666 și *Predoslovie la Cuvîntul de învățătură în Dumineca Florilor* ce ocupă p. 139—140 din ediția de *Opere*.

[5] Învățătura respectivă, inclusă în *Opere* la p. 192—193, lipsește și din manuscrisul Grigorie Deleanu.

pentru ispovedanie [6], una din didahiile la Schimbarea la față, din care n-a fost păstrat decît un fragment ce urma să înlocuiască finalul, în cazul participării domnitorului [7], precum și cele două scrisori de apărare trimise de mitropolit lui Constantin Brîncoveanu, la 13 ianuarie și 3 februarie 1712 [8]. În sfîrșit, celelalte două predici la Preobrajenie au fost contopite într-una singură. Probabil că din manuscrisul ce i-a slujit copistului la lucru a lipsit finalul uneia și începutul celeilalte didahii [9].

Curios este faptul că orînduirea didahiilor este total diferită de a celorlalte manuscrise. Asistăm, în cazul de față, la o grupare a predicilor pe cicluri de sărbători, grupare pe care o va adopta în parte și Grigorie Deleanu, arhimandritul de la Mitropolia din București, în copia lăsată de el în anul 1781 [10].

Prima grupă o constituie didahiile pronunțate în postul mare: la Dumineca Vameșului, la Dumineca lăsatului de brînză și cele consacrate Duminecii Florilor.

A doua grupă o formează predicile ținute la sărbătorile de toamnă: Sfîntul Dimitrie, Sfinții arhangheli, Intrarea în biserică a Maicii Domnului și predicile ținute la Sfîntul Nicolae.

A treia grupă este aceea a sărbătorilor de iarnă consacrate lui Iisus Hristos: Nașterea, Tăierea împrejur, Botezul, și Întîmpinarea.

O ultimă grupă adună didahii la sărbători de sfinți sau la sărbători închinate cultului Fecioarei Maria, care au loc în timpul verii:

Sfinții Constantin și Elena, Sfinții Petru și Pavel, Schimbarea la față și Adormirea Maicii Domnului. Celelalte învățături, consacrate îngropăciunii, precum și aceea rostită de Antim la înscăunare, ocupă partea finală a manuscrisului [11]. Bineînțeles că numele lui Antim nu este pomenit

---

[6] Cf. *Opere*, p. 234—238, de asemenea absentă și în manuscrisul arhimandritului Grigorie Deleanu.

[7] Cf. *Opere*, p. 154—155, nota.

[8] Prezența scrisorilor de apărare în cel mai vechi manuscris păstrat, 3460, atestă intenția popii Stanciu nu de a transmite posterității integrala scrierilor lui Antim, — căci sîntem siguri că multe idei din produsul gîndirii sale n-au străbătut pînă la noi, — ci de a-l absolvi de judecata nedreaptă a urmașilor. În *Opere*, scrisorile către Brîncoveanu sînt prezente la p. 226—232.

[9] Este vorba de textul paginilor 9—15 și 77—83 din *Opere*.

[10] Succesiunea dihadiilor lui Grigorie Deleanu poate fi urmărită atît în *Predice făcute pe la praznice mari de Antim Ivireanul, mitropolitul Ungrovlahiei, 1709—1716*, publicate după manuscrisul de la 1781 cu cheltuiala Ministerului Cultelor și al Instrucțiunei Publice de prof. I. Bianu, bibliotecarul Academiei Române. Cu notițe biografice despre mitropolitul Ungrovlahiei Antim Ivireanul de P.S.S. episcopul Melhisedec, București, 1866, XXII + 218 p., cît și în *Predici*, ed. critică și studiu introductiv de G. Ștrempel, București, 1962, p. 40—41.

[11] Dăm mai jos succesiunea exactă a didahiilor. În paranteză indicăm paginile din ediția *Opere* cărora le corespund: 1. La Dumineca Vameșului, cuvîntu de învățătură (22—29). 2. Cuvînt de învățătură la Dumineca lăsatului de brînză (34—40). 3. Cuvînt de învățătură la Dumineca lăsatului sec de brînză (97—105). Cuvînt de învățătură la Dumineca Florilor (140—149).4.5. Alt cuvînt, iar la Dumineca Florilor (202—211), 6. Cuvînt de învățătură la Dumineca Florilor (183—188), 7. Alt cuvînt de învățătură, iar la Dumineca Florilor (105—113). 8. Cazanie la Vovedenie B⟨ogorodi⟩țe (41—46), 9. Învățătură la noemvrie în zioa Soborului sfinților îngeri (164—173). ⟨Fragment final din predica la Schimbarea la față⟩ (154—155, nota). 10. Cuvînt de învățătură la 26 a lunii lui octomvrie asupra cutremurului și a marelui mucenic Dimitrie, izvorîtoriului de mir (174—182), 11. Cuvînt de învățătură la octomvrie în 26, la zioa sfîntului și marelui mucenic Dimitrie, izvorîtoriul de mir, asupra cutremurului (156—163). 12, Luna lui dechemvrie 6, cazanie la sfîntul Nicolae (47—56). 13. Altă cazanie iar la sfeti Necolae (133—139), 14. Cazanie la Nașterea lui Hristos⟩ (194—202). 15. Cuvînt de

nicăieri. Titlul discursului de la înscăunare a fost păstrat neschimbat: *Aceasta o am zis cînd m-am făcut mitropolit*; dar colontitlul — întregul manuscris are colontitluri ale predicilor — în denumește: *Didahie la arhierei.*

Cîteva sondaje efectuate în text vădesc oarecari deosebiri față de manuscrisele 3460 și 549, singurele manuscrise anterioare celui de care ne ocupăm. Iată cum se prezintă deosebirile în cazul unui fragment din Didahia la Dumineca Vameșului și a Fariseului:

Ms. 2666

F. 3—4: Dar noi, acum, că ne numim creștin, după ce fapte bune socotiț că ne vom putea arăta creștinătatea și blagocestiia ce avem și să fim aleș și despărțiț dé neamurile ce zicem noi că sînt păgîn? Că de vom zice: de pe credință, ne înșălăm ... Iar de mă veț întreba, în ce chip îl înjurăm, să vă spuiu: cînd înjurăm de lége pre cineva, pre Dumnezeu înjurăm. Să vă spuiu mai sus, că credința iaste numai de un fel și toț oamenii cred ... Că de vréme ce nu iubéște pe fratele său, pre care îl véde, dar pre Dumnezeu, că nu-l véde, cumu-l va putea iubi?

Și iată, dar, că precum zicu că neavînd dragoste întru noi ne nepohtindu-ne binele unul altuia, nici dragoste și sîntem mai răi, să mă iarți, decît păgînii ...

Antim Ivireanul, **Opere** ..., p. 25

Dară noi, acum, că ne numim creștini, de pe ce fapte bune socotiț că ne vom putea arăta creștinătatea și blagocestiia ce avem și să fim aleș și despărțiț de neamurile ce zicem noi că sînt păgîni? Că de vom zice: de pe credință, ne înșălăm ... Iar de mă veț întreba, în ce chip îl înjurăm, să vă spuiu: cînd înjurăm de lége pre cineva, pre Dumnezeu înjurăm. Că v-am spus mai sus, că credința iaste numai de un fel și toți oamenii cred ... Că de vréme ce nu iubéște pre fratele lui, că-l véde, dar pre Dumnezeu, că nu-l véde, cumu-l va putea iubi?

Și iată, dară, că precum zic că neavînd dragoste între noi și nepohtindu-ne binele unul altuia, după porunca lui Dumnezeu, n-avem nici credință, nici nădiajde, nici dragoste și sîntem mai răi, să mă ertaț, decît păgînii ...

Aproximativ de aceeași valoare sînt și diferențierile textuale ce urmează, luate din discursul pronunțat în fața lui Brîncoveanu la alegerea ca mitropolit, dacă nu vrem să luăm în considerare omiterea de către copist a unor fraze întregi, cu aluzii la stăpînirea turcească, de care nu mai erau preocupați simpatrioții săi ierarhi de la mijlocul veacului al XVIII-lea:

Antim Ivireanul, **Opere**, ... p. 6

F. 167^{v} —168: De vréme ce acéste 2 întemeiază și întăresc biserica, credința la Dumnezeu și buna ascultare la biserică și măcar că eu am fost mai mic și mai netrebnic decît toți, precum au fost și David mai mic între frat în casa tătîne-său, dar Dumnezeu n-au căutat la micușorarea și netrebniciia mea, nu s-au uitat la sărăciia și streinătatea mea,

De vréme ce acéste doao întemeiază și întăresc bisérica, credința la Dumnezeu și buna ascultare la bisérică și măcar că eu am fost mai mic și mai netrébnic decît toți, precum au fost și David mai mic între frați în casa tătîne-său, dară Dumnezeu n-au căutat la micșorarea și netrebniciia mea, nu s-au uitat la sărăciia mea și streinătatea mea, n-au soco-

---

învățătură la Nașterea Domnului nostru Iisus Hristos (119—126). 16. Cuvînt de învățătură la Obrezaniia lui Hristos (126—128), 17. Cuvînt de învățătură la Bogoiavlenie (64—74). 18. Cuvînt de învățătură la Stretenîia Domnului nostru Iisus Hristos (29—34). 19. Învățătură asupra pocăinței (211—221). 20. Cuvînt de învățătură la sfinții și întocma cu apostolii împărați Costantin și Elena (83—89). 21. Luna lui iunie 29, cazanie la sfinții apostoli Petru și Pavel (56—64). 22. Cuvînt de învățătură la sfinții și întocma cu apostoli, împărați Costandin și Elena (113—119). 23. Cuvînt de învățătură la Preobrajeniîa Domnului nostru Iisus Hristos (9—15). 24. ⟨Cuvînt la Obrejenie⟩ (77—83). 25. Cazanie la Adormirea preasfintei Născătoarei de Dumnezeu (16—22).26. Altă cazanie, iar la Adormirea Născătoarei de Dumnezeu (129—133), 27. Aceasta o am zis cînd m-am făcut mitropolit (3—8). 28. Cuvînt de învățătură la pogrebaniia omului mort (221—224). 29. Cuvînt de învățătură iar la pogrebaniia omului mortu (224—225). 30. Cuvînt de învățătură iar la pogrebaniia mortului (188—192).

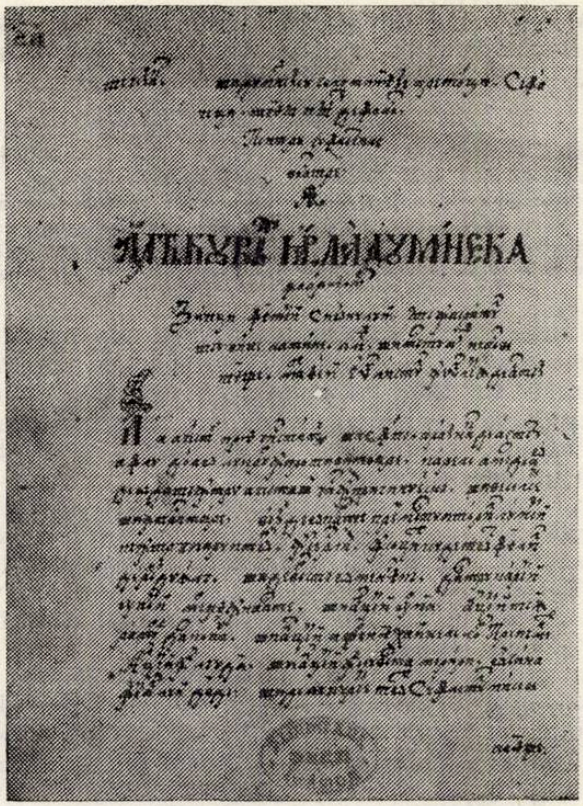


Fig. 1. Pagină din ms. 2666. Didahia la Duminica Florilor

n-au socotit prostiia şi neştiinţa mea ci au căutat la bogăţiia şi noianul bunătăţii sale şi au coperit de către oameni toate spurcăciunile şi fărădelegile méle, pentru care lucru am datorie să priveghiez cu osîrdie şi făr-de léne zioa şi noaptea şi în tot ceasul pentru folosul şi spăseniia tuturor de obşte ...

tit prostiia şi neştiinţa mea, ci au căutat la bogăţiia şi noianul bunătăţii sale şi au acoperit de către oameni toate spurcăciunile şi făr-delegile méle, carele sînt mai multe decît perii capului mieu şi decît năsipul mării şi m-au înălţat, nevrédnic fiind, la această stepenă şi mare vrednicie a arhieriei. Şi m-au trimis la dumneavoastră să vă fiiu păstor, părinte sufletesc, rugător către Dumnezeu pentru buna sănătatea şi spăseniia dumneavoastră şi a cinstitelor dumneavoastră case, purtători de grijă la céle ce ar fi spre folosul mîntuinţii şi să vă fiiu de mîngiiare la scîrbele robiei cei vavilonești a lumii aceştiia, ca Ieremiia norodului lui Dumnezeu şi ca Iosif al unsprăzécilea fecior al patriarhului Iacov, egipténilor; şi dimpreună cu dumneavoastră să pătimesc la toate cîte va aduce ceasul şi vrémia, pentru care lucru am datorie să priveghiez cu osîrdie şi făr-de léne, zioa şi noaptea şi în tot ceasul pentru folosul şi spăseniia tuturor de obşte ...

În general însă textul este copiat cu fidelitate, mai ales în didahiile cu o retorică domoală, cum este cea ţinută la sărbătoarea apostolilor Petru şi Pavel, din care reţinem următorul fragment:

Antim Ivireanul, **Opere** ..., p. 59—60

F. 132v: Multe feliuri de vrednicii, stăpîniri şi puteri dau filosofii să aibă luna. Şi întîi zic cum că luna iaste podoaba nopţii, asemînătoare soarelui şi stăpînă mării; acéste însă vrednicii cu dreptate să cuvin vasului celui ales şi cu cale iaste să să numească podoaba nopţii ...

Multe feliuri de vrednicii, stăpîniri şi puteri dau filosofii să aibă luna. Şi întîi zic cum că luna iaste podoaba nopţii, asămînătoare soarelui şi stăpînă mării; acéste însă vrednicii cu dreptate să cuvin vasului celui ales şi cu cale iaste să se numească podoaba nopţii ...

Reconstituirea istoriei manuscrisului 2666 nu este dificilă, cel puţin pentru începuturile sale. Din cele cîteva însemnări pe care ni le-a transmis copistul, pe numele lui Radu grămăticul, desprindem că acesta a lucrat volumul pentru Misail, episcopul Buzăului, în primăvara anului 1733. Este singurul manuscris copiat de el, pe care îl cunoaştem [12]. Redăm însemnările, în ordinea importanţei lor.

F. 178: „Ostenitor la scrisul cărţii aceştiia, din porunca sfinţiei sale părintelui episcopului chir Misail, o am început şi o am săvîrşit eu, Radul grămăticul, cu ajutorul lui Dumnezeu. Leat 7241 <= 1733 >, ap<rilie> 20 dni".

F. 136v: „Pisah az <= am scris eu > Radul cop<ilul>"

F. 85v: „Pisah az Radul"

Tot Radul grămăticul a lăsat ex libris-ul bibliotecii Episcopiei de Buzău, la f. 129 („Această carte iaste a sfinţiei sale părintelui episcopului") şi la f. 2 („A sfintei Episcopii a Buzăului"). Iar sub textul filei 1 observăm scrisul fin, de cărturar, al lui Misail: „Dintru ale lui Misail, episcopul Buzăului".

În interiorul coperţii anterioare şi pe prima filă nenumerotată desprindem cu oarecare dificultate numele cîtorva cititori scrise românește şi grecește: Constantin Greceanu paharnic, Dumitraşcu Zadivan, Onufrie ieromonah, Meletie ieromonah, Constantin, Iosif, Prîcob.

Aceste însemnări de cititori, de la finele veacului XVIII şi începutul celui următor, atestă prezenţa manuscrisului în mediul călugăresc, poate chiar în biblioteca Episcopiei Buzăului. La sfîrşitul veacului trecut volumul făcea însă parte din biblioteca Muzeului de Antichităţi. La 1898, o mînă nedibace consemna pe ultima filă, cu creionul; „Acest manuscris conţine 179 foi". La 10 februarie 1903, Didahiarul intra în proprietatea Bibliotecii Academiei.

Manuscrisul nu cuprinde decît o singură însemnare cu caracter istoric (f. 179v), lăsată de copist în chiar anul copierii, referitoare la schimbarea scaunelor de domnie dintre Constantin Mavrocordat şi Grigorie al II-lea Ghica:

„Leat 7241 <= 1733 > s-au făcut schimbare domnilor, făcînd mutare lui Costandin vodă din Bucureşti în Moldova şi lui Grigore vodă din Moldova în Bucureşti. Şi în luna lui aprilie, dni 30, au fost Constandin vodă în Focşani, dar şi Grigorie vodă tot într-acea zi s-au întîmplat de au fost în Focşani. Şi întru acea zi, séara, au venit Costandin vodă la Grigore

[12] Cf. G. Ştrempel, *Copişti* ..., p. 192—193.

vodă; iar marți, la zioa dintîi a lui mai, au mersu Grigore vodă la Costandin vodă. În trei zile, miercuri, au făcut Grigore vodă divan de naintea porții mănăstirii, iar miercuri séara, au eșit Grigore vodă la cîmp, spre ocol. Și au trecut și Costandin vodă din Moldova și au mersu la cort și au vorovit ca la 3 ceasuri din noapte și ș-au luat zioa bună. Și joi, în zioa de Voznesenie, după bucate, au purces fieștecare la scaunul său".

Legătura originală a manuscrisului, excelent păstrată, merită și ea o subliniere specială. Nu este vorba de o legătură în piele, făcută pe scoarțe de lemn sau de carton, ci de o legătură care are un suport tot de piele, luat din vechile scoarțe ale unui Minei pe luna februarie. Din partea artistică, foarte bogată, pe ambele fețe, desprindem o splendidă icoană în medalion romboidal, reprezentînd Bunavestire, altădată imprimată în aur. Chenarele și motivele florale de pe a doua copertă sînt lucrate și ele cu o grijă remarcabilă.

Cel de-al doilea manuscris ne va reține mai puțin atenția, pentru că nici sub raportul conținutului, nici sub al vechimii și nici sub acela al însemnărilor sau legăturii nu se ridică la valoarea celui amintit mai sus.

Este vorba de manuscrisul cu nr. 5053, un miscelaneu de omilii de 224 file, din care filele 66^{v}—180 și 186—208 sînt ocupate de didahii ale lui Antim Ivireanul, ceea ce reprezintă aproape 3/4 din totalul volumului. El a fost copiat, în parte, de către Dimitrie Popovici, originar din Caransebeș [13], la finele veacului al XVIII-lea, după cum atestă semnătura lui de la fila 171^{v}, asupra căreia vom mai reveni. Dimensiunile manuscrisului sînt 21,5×15,5 cm iar numerotația originală a filelor o întîlnim numai la textul copiat de către Dimitrie Popovici, adică filele 1—187, corespunzătoare numerotării mecanice pentru filele 1—185, căci filele 119 și 133 au fost sărite de către grămătic.

Volumul are la început o Cazanie a sfîntului Efrem Sirul la Schimbarea la față (f. 1—10^{v}), o Omilie a sfîntului Ioan Gură de aur la Rusalii (f. 11—21), alt Cuvînt al aceluiași arhiepiscop al Țarigradului la Nașterea lui Iisus Hristos (f. 21^{v}—32^{v}). Tot de Ioan Zlatoust mai sînt două cuvîntări la sărbătorirea sfîntului Ștefan, primul mucenic (f. 33—50^{v}) și, în sfîrșit, Viața sfintei muceniței Evdochia (f. 51—66).

Finalul manuscrisului nu aparține nici el operei lui Antim, ci este ocupat de un Cuvînt al sfîntului Vasilie cel Mare la sărbătoarea celor 40 de mucenici (f. 210—224). Filele 181—185^{v} cuprind un Cuvînt de învățătură la mort, dar acesta nu se datorește lui Antim.

Deci, din totalul de 33 didahii și cuvîntări ocazionale, Dimitrie Popovici și celălalt copist, neidentificat, reține 20, omițînd: patru din cele cinci didahii la Dumineca Florilor, cîte una din didahiile la: Adormirea Maicii Domnului, la Dumineca lăsatului sec de brînză, la Nașterea lui Hristos, la Sfîntul Nicolae, la Sfîntul Dimitrie, amîndouă omiliile la Sfinții Constantin și Elena [14] și, natural, cuvîntul la înscăunare și apărările

---

[13] Pe acest Dimitrie Popovici îl întîlnim la București în anii 1795—1796, copiind un alt manuscris, de literatură patristică — este vorba de manuscrisul Academiei nr. 1290 —, și nu este exclus ca la acea dată să fi elaborat și bună parte din copia lacunară de care pomenim, dar care, oricum, este prima dovadă a difuzării didahiilor și dincolo de munți. Cf. G. Ștrempel, *Copiști* ..., p. 182—183.

[14] La filele 122^{v}—123 se află un fragment de 10 rînduri, anulat, din începutul Cuvîntului de învățătură la Sfinții și întocmai cu apostolii împărați Constantin și Elena *(Opere*, p. 83).

adresate lui Brîncoveanu. De menționat că au fost reținute toate trei didahiile la Schimbarea la față [15].

Sub raportul sistematizării textului, observăm o așezare cronologică pentru primele 13 didahii, începînd cu aceea de la Nașterea lui Hristos și sfîrșind cu cea consacrată Sfîntului Nicolae. Cuvîntările 14—17 sînt consacrate îngropăciunii, iar ultimele trei Schimbării la față.

Textul urmărește cu destulă fidelitate primele copii manuscrise. Nu știm care dintre ele va fi slujit copiștilor — poate un intermediar de mult dispărut —, dar față de ediția de *Opere*, care a avut în vedere totalitatea manuscriselor cunoscute atunci, deosebirile sînt insensibile.

Redăm un fragment din didahia la Dumineca lăsatului sec de brînză, plină de savoare prin critica pe care o face mîncăcioșilor:

Ms. 5053

*F. 108*r–v: Nu fi strist ca copii, ce îi duc la școală; nu răpști împotriva zilelor curate; nu cerca sfîrșitul săptămînii, ca sfîrșitul ernii, venirea verii; nu pohti simbăta pentru beții, ca și jidovii; nu număra zilele postului, precum așteaptă argatul cel rău plata simbriei; nu te întrista căci nu fumegă cuhnia ta, sau bucătariul căci n-au stătut lîngă foc.

Mă rușinezi a spune de posomorîrea celor mîncăcioși, în ce chip să tînguesc în zilele céle de post ...

Antim Ivireanul, **Opere** ..., p. 101—102

Nu te face trist ca copiii ce-i duc la școală; nu răpști împotriva zilelor celor curate; nu cerca sfîrșitul săptămînii, ca sfîrșitul ernii, venirea verii; nu pohti simbăta pentru beții, ca și jidovii; nu număra zilele postului, precum așteaptă argatul cel rău plata simbriei; nu te întrista căci nu fumegă cuhniia ta, sau bucătariul căci n-au stătut lîngă foc.

Mă rușinez a spune de posomorîrea celor mîncăcioș, în ce chip să tînguesc în zilele céle de post ...

Ilustrarea diferențierilor textuale o încheiem cu un scurt fragment dintr-o predică la Schimbarea la față, copiată de al doilea grămătic, rămas anonim.

Ms. 5053

*F. 200*r–v: Noi pohtim să ne cinstească toți, să ne dea toți plocoane și daruri, să ne laude, să ne firicească, să ne grăiască de bine, să ne facă toți după pohta noastră, să nu ne stea nimeni împrotivă nici să ne zică nimica, de am face vreri ce rău; iară noi pohtim să osîndim pre toți, să nu dăm nimănui nimica,

Antim Ivireanul, **Opere**..., p. 80

Noi pohtim să ne cinstească toț, să ne dea toț pocloane și daruri, să ne laude, să ne fericească, să ne grăiască de bine, să facă toț după pohta noastră, să nu ne stea nimenea împrotivă, nici să ne zică nimica, de am face verce rău; iară noi pohtim să osîndim pre toț, să nu dăm nimănui nimica, să nu facem

---

[15] Numai alcătuirea sumarului didahiilor, cu indicarea paginilor din volumul *Opere* poat: da imaginea exactă a valorii manuscrisului 5053, așa cum am procedat și în cazul precedent: (1. Cuvînt de învățătură în 25 ale lui dechemvrie la Nașterea Domnului nostru Iisus Hristos 194—202). 2. Cuvînt de învățătură la Obrazaniia lui Hristos (f. 126—128). 3. Cuvînt de învățătură la Bogoiavlenie (64—74). 4. Cuvînt de învățătură la Streteniia Domnului nostru Iisus Hristos (29—34). 5. La Dumineca vameșului cuvînt de învățătură (22—29). 6. Cuvînt de învățătură la Dumineca lăsatului sec de brînză (97—105). 7. Cuvînt de învățătură la Dumineca Florilor (202—211). 8. Luna lui iunie 29, la Sfinții apostoli Petru și Pavel (56—64). 9. Cuvînt de învățătură la Adormirea preasfintei stăpînei noastre Născătoarei de Dumnezeu și pururea Fecioarei Mariei (129—133). 10. Cuvînt de învățătură în 26 a lui octomvrie asupra cutremurului și a marelui mucenic Dimitrie, izvoritoriul de mir (174—182). 11. Învățătură la noemvrie 8 în zioa Soborului sfinților îngeri (164—173). 12. Cazanie la Vovedeniia Bogoroditi, noemvrie 21 (41—46). 13. Învățătură la Sfîntul părintele nostru Nicolae (133—139). 14. Cuvînt de învățătură la pogrebaniia omului pristăvit (224—225). 15. Cuvînt de învățătură iară la pogrebanie (221—224). 16. Cuvînt de învățătură asupra omului mort (188—192). 17. Învățătură cînd să face parastas (192—193). 18. Cazanie la luna lui avgust 6 zile, la Schimbarea la față a Domnului nostru Iisus Hristos (9—16). 19. Cuvînt de învățătură la Schimbarea la față a Domnului nostru Iisus Hristos (74—83). 20. Cuvînt de învățătură la Schimbarea la față a Domnului nostru Iisus Hristos (149—155).

să nu facem nimănui nici un bine, nici să ne folosească nimenea pre noi ...

nimănui nici un bine, nici să se folosească nimenea de noi ...

Lipsit aproape cu totul de însemnări care să ne permită cunoaşterea împrejurărilor în care a fost lucrat manuscrisul, precum şi destinul ce i-a fost «hărăzit» pînă a ajuns în colecţiile Academiei, sîntem ţinuţi să adoptăm

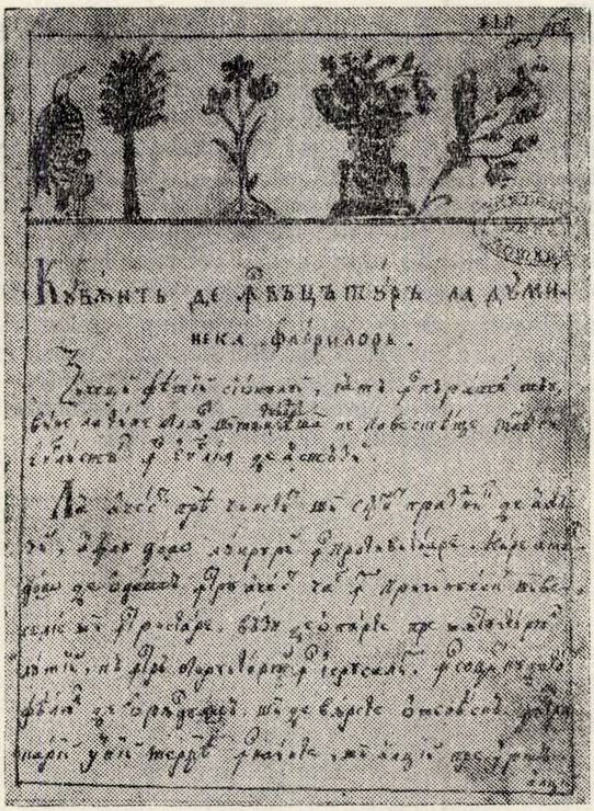


Fig. 2. Pagină din ms. 5053, cuprinzînd începutul aceleasi Didahii la Duminica Florilor.

metodele de investigaţie ale arheologiei, în care ipotezele şi imaginaţia joacă un rol deloc neglijabil.

Că Dimitrie Popovici este copistul celei mai mari părţi a manuscrisului este indubitabil. El semnează clar la f. 171^{v}, într-un frumos frontispiciu, ale cărui ornamente florale sînt constituite din literele numelui său. Iniţialele D.P. le întîlnim în frontispiciul de la f. 131^{v}, iar semnătura sa, ce trece uşor neobservată, la f.: 32^{v}, 75, 78, 102^{v} şi 123. Este de bănuit că manuscrisul, copiat la Bucureşti, a fost dus în Banat, căci în manuscrisul 1290, copiat tot de el, ne lasă să înţelegem că se află provizoriu în capitala Ţării Româneşti.

Pe la mijlocul veacului trecut, un oarecare Nicolae Finţescu îl cumpără, fără să spună de la cine anume, şi lasă la f. 224^{v} mărturia drep-

turilor sale: „Această cărticică este cumpărată de mine N. Finţescu şi este tot a mea". Însemnarea nu este făcută de posesor, ci de un coleg de şcoală, sau prieten, G. Anastasie, care, cu aceeaşi grafie însemnează la 18 februarie 1847 că şi-a pus pingele la cizme (f. 3). Altă mînă, probabil a posesorului, mai stîngace, va menţiona la f. 146 şi 166 că „Această carte este a lui Finţescu Nicolae". El va mai semna în nenumărate locuri: f. 7, 15, 36 etc.

Apoi manuscrisul a făcut parte din biblioteca mitropolitului Partenie Clinceni, de la care, în aprilie 1921, a trecut în colecţiile Academiei.

Textul, îngrijit scris, are fiecare pagină încadrată în chenar dublu, tras cu cerneală. Titlurile didahiilor sînt scrise cu cerneală roşie, iar deasupra lor Dimitrie Popovici a desenat, cu mîna-i stîngace, frontispicii colorate, geometrice şi florale. La f. 123 este desenată o clădire cu pereţii roşii.

Legătura în carton şi piele a manuscrisului are pe cotor următoarea inscripţie cu aur: Cazania Sfîntului Efrem. Această inscripţie a derutat pe cei care au răsfoit volumul: nimeni, nici cei care l-au înregistrat la Academie, n-au bănuit că majoritatea omiliilor aparţin mitropolitului Antim.

Avem convingerea că acestea nu sînt ultimele mărturii care amintesc despre viaţa şi neostoita muncă a marelui învăţat. Atîtea lucruri şi întîmplări legate de el aşteaptă o dezlegare, încît hazardul ne va scoate cu siguranţă în cale, nouă sau altor cercetători, acele documente care vor ajuta la creionarea corectă şi deplină a personalităţii sale.

„Necunoscuta" Hortensia Papadat-Bengescu și criteriile reeditării operei sale*

Literatură statică — după cum ar fi definit-o Anton Holban —, literatură a stărilor interioare, deci aproape total lipsită de acțiune și decorativ, propunînd infinite variațiuni pe aceeași temă și reconstituind ample tablouri ale unor intense trăiri sufletești executate minuțios, în culori aprinse, conform unei tehnici exclusiv impresioniste, capabile să transmită autenticitatea și valoarea confesivă a unor nemijlocite experiențe existențiale, literatura Hortensiei Papadat-Bengescu nu s-a bucurat, în perioada apariției ei, decît de un succes de stimă. A fost, în genere, receptată doar la nivelul restrîns al lumii literare și prestigiul enorm pe care scriitoarea l-a obținut în cercurile „Vieții românești", dar — mai ales — în cele lovinesciene, nu a trezit niciodată reverberații mai adînci în public.

Situația, inacceptabilă și surprinzătoare sub raportul valențelor estetice, dacă ne gîndim că unul dintre cei mai de seamă „romancieri" români moderni (s-a vorbit chiar de „ținuta virilă" a acestei opere) [1], a trecut mulți ani de-a dreptul necunoscut pe lîngă cititorul unei întregi epoci literare dominată covîrșitor de respectul fanatic și adorarea exclusivă a producțiilor în stil dulceag și cu zaharisite ninsori de zarzări înfloriți ale lui Ionel Teodoreanu, poate interesa în schimb studiile de sociologia culturii, oferind încă un exemplu tipic asupra modului arbitrar în care gustul publicului acționează și determină, dincolo de valoare, circulația sau, dimpotrivă, căderea unei cărți.

Nu are de ce să ne mire deci că — în ciuda campaniilor duse pentru popularizarea creației „marii europene", fie din inițiativa „Tiparniței literare" a lui Camil Baltazar, fie prin ardenta și entuziasta pledoarie a unui Anton Holban sau Mihail Sebastian [2], fără a ignora intervenția de greutate, constant admirativă, a lui E. Lovinescu — în 1946, Octav Șuluțiu, constatînd, cu ocazia decernării „Marelui premiu național de literatură" Hortensiei Papadat-Bengescu, postura stranie a inaderenței acestei opere ce n-a putut „să se extindă în pături prea largi", se întreba pe bună dreptate dacă n-ar trebui să facem totul pentru a nu lăsa „viitorul să rîdă de noi că am avut în mijlocul nostru un mare creator și nu l-am cunoscut" [3].

Îndemnul era adresat mai ales *editorilor*, fiindcă omagiul adus autoarei *Drumului ascuns* se executa oarecum în gol, de vreme ce marile ei cărți nerevenind în actualitatea tiparului rămîneau o surpriză și o făgăduință, scăpînd unghiului de incidență al timpului.

În realitate, dealtfel, problema esențială rămînea cea a capacității publicului românesc de a se familiariza cît mai curînd cu un tip de literatură ce îl solicita direct, implicîndu-l, transformîndu-l din spectator pasiv, obișnuit cu o artă-divertisment, în confident și martor activ, uneori chiar judecător al conflictului epic supus atenției. Asta explică și de ce, de-a

---

* Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere*, vol. I—III, ediție și note de Eugenia Tudor, prefață de Const. Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972—1979 („Scriitori români"), pp. LXXXI + 439 + 418 + 630.

[1] Observația îi aparține lui Anton Holban, de la care a preluat-o mai apoi Șerban Cioculescu și nu invers, cum — din păcate — s-a împămîntenit (Vezi: *H. Papadat-Bengescu*: *Drumul ascuns*, în „Azi", an. I, nr. 3—4, mai—iunie 1932).

[2] „Am scris foarte mult, poate mai mult decît oricine, despre Hortensia Papadat-Bengescu. O consider drept cel mai mare scriitor pe care îl avem și în orișice carte de a ei am găsi sugestii. Faptul că anumite bucăți a căror frumusețe o găsesc completă rămîn în afara cititorilor, și prin faptul că o serie de scriitori, de un talent incomparabil inferior, se agită fără obosire, mă revoltă. Trebuie să fim cîțiva cari să țipăm adevărul acesta (Dl. Mihail Sebastian mă ajută)". (Vezi: *Cu d. Anton Holban ...*, în „Rampa", an. XVIII, nr. 5105, vineri 18 ianuarie 1935).

[3] Octav Șuluțiu, *Marele premiu național de literatură*, în „Apărarea", an. I. nr. 13 5 octombrie 1946, p. 2.

lungul a aproape trei decenii de activitate, Hortensia Papadat-Bengescu nu a reușit să-și retipărească practic decît primele sale cărți de nuvele, într-una sau cel mult două ediții, ceea ce demonstrează și forța excepțională de creație a prozatoarei care a izbutit miraculos, totuși, să se mențină în permanență în vitrina librăriilor prin titluri noi, unele de-a dreptul impresionante prin masivitate. Ritmul ei fantastic de apariție, cu intervale ce nu depășesc doi, maximum trei ani de la o carte la alta, ar fi putut, bunăoară, să facă gelos pînă și pe un autor de romane de aventuri. Se dovedește însă în acest mod că scriitoarea n-a avut satisfacția să-și vadă în timpul vieții operele fundamentale reeditate, pătrunse în circulație de masă. Și ca să înțelegem și mai exact mecanismul epocii, de ce a fost firesc pînă la urmă ca să se vorbească atunci de marea „necunoscută" Hortensia Papadat-Bengescu, căreia cu amărăciune Holban îi prevedea tardiv admirația unanimă, după vreo cinci decenii de la intrarea ei în posteritate, e de ajuns să remarcăm că dacă pînă și un Gala Galaction sau un Felix Aderca au reușit să intereseze Editura Fundațiilor în retipărirea scrierilor lor, în schimb autoarea *Concertului din muzică de Bach* nu a beneficiat niciodată de asemenea generoase inițiative și ar fi cazul să ne întrebăm în ce măsură stima pe care i-o acordau romancierei unii dintre criticii-consilieri la Fundații se baza pe o reală intuiție artistică, consfințea o judecată de valoare, și nu era doar aparentă, un simplu capriciu făcut de hatîrul lui Lovinescu.

Nu au trebuit, evident, să treacă cincizeci de ani pentru ca interesul față de opera Hortensiei Papadat-Bengescu să înceapă să se manifeste din ce în ce mai pregnant. După un fortuit deceniu de absență din viața literară, scriitoarea începea să pătrundă, postum, în conștiința eternă a culturii noastre.

Meritul „redescoperirii" autoarei *Apelor adînci* îi revine lui Tudor Vianu, care, în necrologul ce-l scria, în 1955, la dispariția într-o semiuitare strategică a Hortensiei Papadat-Bengescu, încerca și prima revalorificare critică a operei ei, în spiritul directivelor culturale ale perioadei respective, atrăgînd îndeosebi atenția asupra romanului *Balaurul* și a semnificațiilor sale umaniste [4]. Valențele acut sociale au determinat însă reeditarea, doi ani mai tîrziu, într-un volum postfațat de Silvian Iosifescu, a *Concertului din muzică de Bach* și a *Drumului ascuns*. „Necunoscuta" Hortensia Papadat-Bengescu își începea astfel adevăratul ei drum spre marele public, fiindcă retrezirea interesului față de valorile literaturii noastre interbelice a fost dublată la noile generații de cititori și de predilecția — sociologic explicabilă — pentru literatura de introspecție psihologică, pentru literatura zbaterilor existențiale, a conflictelor și stărilor interioare, de conștiință.

Apariția în 1965 a primului studiu monografic, consacrat de Valeriu Ciobanu personalității complexe a scriitoarei, a consolidat și mai mult — în ciuda numeroaselor scăpări documentare și a unei interpretări destul de inaderentă la subtilitatea operei, procesul pătrunderii într-o altă lumină a creației bengesciene. S-a putut aprecia totodată mostenirea literară integrală a Hortensiei Papadat-Bengescu, în cele mai variate manifestări ale activității sale. Dovadă că, în același an, Eugenia Tudor ne oferea un prim volum antologic din opera dramatică, în mare parte inedită, a autoarei *Fecioarelor despletite*. Tot ei îi revine meritul de a da publicității, în pagini de revistă, unele noi fragmente, păstrate în arhiva familiei, din *Străina*, roman pierdut, cunoscut doar parțial, și de a retipări, în colaborare sau singură, principalele cărți bengesciene în ediții de largă circulație.

În fine, înainte de a ne opri atenția asupra ediției de *Opere*, inițiată de Editura Minerva începînd din 1972, sub îngrijirea aceleiași Eugenia Tudor, ediție ajunsă astăzi la al treilea volum, aflată în curs de apariție în prestigioasa colecție „Scriitori români", să mai semnalăm, spre a avea cît mai complet tabloul revalorificării creației Hortensiei Papadat-Bengescu și al reintrării ei, etapă cu etapă, în cercul de lumină al actualității, reeditarea romanului *Rădăcini*, în 1974, însoțit de un pertinent comentariu al Danei Dimitriu. Cum cartea nu s-a bucurat la apariție, decît cu mici excepții, de o primire prea entuziastă, retipărirea ei acum suscitînd alte interpretări, determinate și de evoluția în timp a viziunii literare, ar putea fi echivalată cu o adevărată lansare, deschizînd un nou drum, mai semnificativ, circulației romanului.

Ediția de *Opere* de la Minerva, gîndită ca o „oglindă fidelă" a întregii activități desfășurată de Hortensia Papadat-Bengescu între 1913 și 1947, deci cuprinzînd practic totul, de la debut și pînă la scrierile postume, inclusiv paginile risipite în presă, ca și producțiile inedite, la care se adaugă corespondența, capătă astfel — cel puțin pentru noi — dimensiunile unui act esențial, consfințind importanța creației bengesciene în sfera culturii noastre, valoarea ei indubitabilă în configurarea patrimoniului literar național. Ea era menită, credem, să aducă și o ultimă reparație acestei *opere*, pentru prima oară reeditată în integralitatea ei, pusă așadar la dispo-

[4] Tudor Vianu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în „Gazeta literară", an, II, nr. 10, 10 martie 1955, p. 5.

ziția publicului larg în chip unitar și într-un text definitiv, epurat de ezitări stilistice și de erori tipografice, stabilit conform principiilor științifice.

E de la sine înțeles că, în asemenea condiții, întreprinderea editorială a Eugeniei Tudor trebuia să dovedească rigoare și sigure criterii, în care „îndelungi ezitări", de înțeles și firești în faze preliminarii, se cereau rezolvate cu deosebită luciditate și oricum eliminate încă înainte ca volumele de față să fi intrat în discuție și să fi fost proiectate tipografic. Modul în care însă a fost grupată materia în tomuri, precum și felul în care se prezintă primele trei volume ale ediției ce o analizăm alimentează o serie de obiecții critice.

Mare parte din ele izvorăsc din oscilarea curioasă și inexplicabilă între criteriul cronologic și cel tematic, ceea ce duce pînă la urmă la anularea lor reciprocă. Ne surprinde astfel că Eugenia Tudor intenționînd să ofere cititorului „o imagine cît mai exactă a evoluției scriitoarei", nu aplică practic, în chip constant, nici un criteriu. Dacă pînă în 1925, cînd apare volumul de nuvele *Romanță provincială*, spre exemplu, cronologia este respectată riguros, apoi prin trecerea romanului *Fecioare despletite* (1926) din substanța tomului doi în suita ciclului familiei Hallipa, deci în cel de-al treilea volum al ediției, și prin publicarea în cel anterior a nuvelelor din *Desenuri tragice* (1927) se încalcă, pe baza criteriului tematic, pînă atunci neinvocat, orice plan unitar de retipărire. Privind lucrurile invers, din punctul de vedere al unghiului tematic, romanul *Rădăcini*, structural legat de cărțile familiei Hallipa, ar fi normal să urmeze acestora, dar în *Notă asupra ediției*, la volumul prim al *Operelor*, Eugenia Tudor ne anunță că în vederile sale va intra mai întîi reeditarea *Logodnicului*. Întorcîndu-ne, la fel, la succesiunea cronologică, putem să ne întrebăm, pe bună dreptate, ținînd seama de însăși evoluția scriitoarei, de ce *versurilor* în limba franceză le-a fost rezervat, mai tîrziu, un spațiu editorial pe care ele l-ar fi pretins chiar de la început. Aceeași perspectivă cronologică consecvent urmărită ar fi dat o altă repartiție în contextul ediției și proiectatului volum de *teatru*, piesa *A căzut o stea*, provenind din 1915, cînd a fost prezentată, sub titlul *Povîrnișul*, Comitetului de lectură al Teatrului Național din București, iar drama *Bătrînul* din 1920, cînd a și fost publicată.

Nici ultimul tom al ediției, ce ar urma să includă alături de publicistica Hortensiei Papadat-Bengescu și scrierile în proză apărute de-a lungul anilor în periodice, nu ni se pare justificat, științific, atîta vreme cît fragmentele din *Străina* tipărite în presă vor fi cuprinse editorial împreună cu romanul *Rădăcini*. Că, în ultima instanță, pînă și editoarea își dă seama de inconsistența unui astfel de grupaj, ne demonstrează și faptul că în *Notele și comentariile* de la volumul I al *Operelor* este reprodusă bucata de debut *Viziune*, apărută în „Viața românească" din ianuarie 1913, deși — pentru a fi egală cu sine — Eugenia Tudor ar fi trebuit să-i rezerve o cu totul altă destinație.

În fine, încă o obiecție: tematic și ca viziune epică, romanul *Balaurul* (1923) este mult mai legat de *Femeia în fața oglinzei* (1921) decît este de nuvelele din *Romanță provincială* sau *Desenuri tragice*, fără a mai preciza că și specia literară le separă.

Dealtfel, nu ar fi fost oare mai simplu ca în cadrul firesc al unei segmentări pe genuri de creație — *proză* (nuvele și romane), *poezie*, *dramaturgie*, *publicistică*, *pagini cu însemnări diverse* și *corespondență* — aplicîndu-se cu strictețe criteriul cronologic, să ni se prezinte, e adevărat, ușor șablonizat, dar fără inutile complicații și risipă de argumente editoriale, universul atît de bogat și nuanțat al operei Hortensiei Papadat-Bengescu?

Orice inițiativă de acest fel ascunde în fond o serioasă doză de convenționalism, prin chiar încercarea complexă la care se hazardează: recompunerea imaginii ideale, pentru eternitate, a artistului ce se reflectă veșnic în oglinda creației sale. E vorba însă de o imagine din interior, — ieșită din intimitatea laboratorului în care s-au zămislit capodoperele, un chip zugrăvit cu uneltele și prin intermediul *meșterului*, ce ambiționează să se suprapună pînă la identitate peste cel veridic. Nu doar interpretare, ci reconstituire fidelă, printr-o varietate de mijloace, i se pretinde de obicei editorului. De aici și severitatea cu care judecăm, în genere, asemenea muncă, pe care ne-am obișnuit, cel mai adesea, s-o ignorăm, sau peste care trecem cu superficialitate și în grabă, uitînd că ea implică o multitudine de calități, de la rigoarea filologului, pînă la subtilitatea criticului și erudiția istoricului literar.

Ediția supusă de noi discuției prezintă, din păcate, unele inconsecvențe și eludări arbitrare ce ar putea să denatureze, pe alocuri, perspectiva reală asupra Hortensiei Papadat-Bengescu.

Ideea de a publica la un loc, ca pe un corpus unitar, interdependent unul de altul, romanele familiei Hallipa ni se pare astfel nefericită, contrazicînd voința autoarei, ce le-a gîndit și structurat individual, fiecare cu un spațiu și un timp propriu de desfășurare. La fel antologarea nuvelelor și a fragmentelor risipite prin presă, de-a lungul a peste trei decenii de activitate, într-un volum situat la sfîrșitul ediției de *Opere*, rupe firul normal al evoluției și creează confuzie. Firesc ar fi fost să fie reproduse cronologic, într-o masivă *addenda* la culegerile de nuvele și povestiri, mai ales că, multe dintre ele, trădează, peste ani, strînse legături tematice, dovadă a unei perioade de gestație unice, sau a desprinderilor dintr-unul și

același triunghi de probleme, dintr-unul și același plan de creație. (Vezi, spre exemplu, povestirile și fragmentele din ciclul *Fetița*). Un tratament editorial oarecum asemănător pretind și bucățile *inedite*, în măsura în care există și pot fi depistate și altele în manuscrisele prozatoarei, în afara celor deja semnalate și comentate critic. Tot într-o *addenda*, la romane, însă, se cer tipărite și fragmentele, cîte se cunosc și cîte vor mai putea fi recuperate, din *Străina*, iar nu cum se preconizează, alături de *Rădăcini*, în succesiunea operelor definitivate, atîta timp cît scriitoarea ne-a demonstrat că între un capitol de roman publicat anterior în presă și includerea lui ulterioară în contextul cărții interveneau, de obicei, restructurări deloc neglijabile, fără a mai preciza că, uneori, el a fost abandonat chiar, neintegrîndu-se construcției.

Sub aspect filologic, ediția de *Opere* ale Hortensiei Papadat-Bengescu îngrijită de Eugenia Tudor ridică și mai serioase semne de întrebare și trezește neașteptate nedumeriri.

Editoarea ne indică, de la bun început, că va renunța la aparatul de *variante*, obișnuit în orice ediție critică, deoarece modificările survenite de la o ediție la alta, antumă, a scrierilor Hortensiei Papadat-Bengescu i se par „neesențiale". Înțelegem deci că investigațiile sale s-au oprit doar la textul publicat și nu au cuprins și sectorul fundamental al *manuscriselor*, lucru intolerabil sub raport științific. Lăsînd la o parte faptul că acestea ne pot furniza surpriza depistării unor forme primare ale operelor încredințate tiparului, sau a unor scene și episoade pe care autoarea le-a părăsit în procesul elaborării, ele singure pot să ne ofere privilegiul rar al contactului cu tainele mecanismului de creație bengescian, relevîndu-ne excepționalele posibilități expresive ale prozatoarei.

În același timp, evitînd cercetarea metodică a *manuscriselor*, Eugenia Tudor a ratat, după opinia noastră, o șansă imensă: a demonstra pe viu că scrisul Hortensiei Papadat-Bengescu nu este lipsit de valențe stilistice și, îndeosebi, de simț al construcției, așa cum se afirmă unanim, cu destulă superficialitate, în comentariile critice ce îi sînt consacrate. Observarea atentă a insistenței cu care prozatoarea își cizela expresia, grija cu care opta pentru o formă verbală sau alta, scrierea și rescrierea îndelungă a aceluiași text, cunoscînd cîte cinci-șase variante stilistice, ar fi determinat-o, poate, pe editoare să nu i se pară „o absurditate" în a susține că o artă foarte rafinată și o stăpînire perfectă a valorilor lingvistice caracterizează proza bengesciană, dacă nu cumva ar fi fost chiar înclinată să creadă că, de cele mai multe ori, „stîngăciile" și exprimările neromânești sînt veritabile găselnițe, intenționat folosite pentru a conferi textului un aer de artificialitate prețioasă, cam în genul în care acceptăm aceeași manevră stilictică în literatura unui Mateiu I. Caragiale. Un riguros aparat de variante, mergînd de la manuscris la corectura în șpalt și de aici la textul tipărit, neomițînd — acolo unde este cazul — nici graficul modificărilor de la o ediție la alta, se impune astfel obligatoriu, devine o necesitate pentru înțelegerea unui scriitor atît de controversat tocmai sub aspectul stilului.

În stabilirea textului de bază al prezentei ediții, Eugenia Tudor a adoptat principiul folosirii cu perecădere a ultimei redactări editoriale, autorizată sau revăzută de autoare, în conformitate cu normele științifice. Cu regret constatăm însă că nici de această dată nu s-a procedat consecvent. Bunăoară, pentru volumul de nuvele *Desenuri tragice* (Editura Casei Școalelor, 1927), Hortensia Papadat-Bengescu ne-a lăsat un exemplar cu numeroase intervenții și restructurări, pregătit desigur în vederea unei eventuale retipăriri, exemplar de care editoarea nu a luat cunoștință. Nu-i facem din asta o vină, mai ales că volumul respectiv nu figurează în arhiva familiei. El s-a aflat pînă în 1971 în posesia lui Ion Negoițescu, iar din anul respectiv completează fondurile documentare ale Muzeului literaturi române, donat de reputatul critic tocmai în dorința de a fi utilizat în vederea unei posibile retipăriri. Spațiul de față nu ne îngăduie să întocmim un tablou al modificărilor pe care le cunoaște textul celor patru nuvele ce alcătuiesc sumarul cărții. Dăm aici numai cîteva exemple, prin raportare la redactarea republicată în volumul al doilea al ediției de *Opere* (Ed. *O*), cu intenția de a demonstra, succint chiar, cît de substanțial intervenea, totuși, asupra stilului, în asemenea ocazii, Hortensia Papadat-Bengescu:

— p. 311 (Ed. *O*), rîndul 6 de sus, autoarea adaugă, în continuarea paragrafului: *„Era așadar proprietară"*.

— p. 313 (Ed. *O*), rîndul 3 de jos, autoarea completează: *„Îi lăsase[ră] moștenire, Dumnezeau să le ierte"*.

— p. 314 (Ed. *O*), paragraful 5 de sus, scriitoarea elimină rîndul: *„Era advocat și o pusese și pe ea în posesia moștenirei de la Tanti Lia"*, adăugînd: *„Avocatul o sfătuise să dea odăi mobilate ..."*

— p. 335 (Ed. *O*), rîndul 4 de sus, autoarea completează: *„Succesul ei cel mai valabil"*.

— p. 340 (Ed. *O*), rîndul 4 de sus, scriitoarea adaugă: *„Unghiile și dinții părtau a se fi pilit sau fusese anume pentru a zgîria și toca mărunt cele două neveste"*.

Dacă din timp și sistematic toate sursele arhivistice de stat și particulare ce ar fi putut poseda materiale Hortensia Papadat-Bengescu ar fi fost investigate (— relațiile literare între Ion Negoițescu și prozatoarea *Rădăcinilor* erau dezvăluite și prin stocul de *corespondență* publicat, cu ani în urmă, în paginile revistei „Familia" —), nu am fi avut acum o situație incertă, fiindcă nimic nu ne dovedește că și în cazul altor cărți bengesciene nu vom avea aceeași surpriză.

Trecem peste analiza modului în care a fost transcris textul — deși curiozitatea ne împinge s-o întrebăm pe editoare pe baza căror criterii filologice a eliminat majuscula pentru o serie întreagă de cuvinte, ortografiate astfel de scriitoare, păstrînd-o însă în altele — și ne oprim atenția asupra aparatului de *Note și comentarii*, așa cum se prezintă el în primele trei volume ale ediției. S-o spunem de la bun început, este partea cea mai rezistentă, cu adevărat utilă, pe care o întreprinde aici Eugenia Tudor, probînd o lectură atentă și subtilă a textului, spirit critic și pertinente sugestii. Informația bibliografică suferă însă: de unde și impresia că editoarea operează cu instrumente incomplete și pe spații restrînse.

Trecîndu-se în revistă ecourile pe care le-a înregistrat în epocă volumul de debut al Hortensiei Papadat-Bengescu, *Ape adînci*, era necesar — credem noi — să se consemneze și opinia lui E. Lovinescu *(Epiloguri literare*, Editura librăriei Al. Stănciulescu, București, 1919, pp. 3—18), alături de cea a lui G. Ibrăileanu, cunoscute fiind disputele ulterioare din jurul operei bengesciene, între cei doi.

Colaborarea destul de întinsă, a prozatoarei la „Revista scriitoarelor și scriitorilor români", este cu totul ignorată sau necunoscută Eugeniei Tudor, de vreme ce sistematic apare omisă. Îi semnalăm deci cele două fragmente — *Am vrut să bat pe tata* și *Dejun cîmpenesc* — completînd ciclul *Fetița*, schițat de editoare în *notele* la volumul al II-lea din *Opere* (p. 403); de asemenea, prezența povestirii *Xiris*, (an. II, nr. 12, octombrie 1928), înrudită ca viziune cu bucățile adunate în *Ape adînci*, ca și a fragmentului *Amorul altora* (an, V, nr. 9—10, septembrie—octombrie 1931). Pagini din *Concert din muzică de Bach*, sub titlul *Nory Femenista*, apar și în „Revista scriitoarei" (an. I, nr. 1, noiembrie 1926), iar un fragment din *Drumuri ce nu se văd*, devenit mai tîrziu *Drumul ascuns*, vede lumina tiparului, la fel, în „Revista scriitoarelor și scriitorilor români" (an. III, nr. 2, februarie 1929).

O ultimă problemă, înainte de a pune punct observațiilor noastre. *Prefața* acestei ediții de *Opere* este semnată de Const. Ciopraga. Neîndoios, ne găsim în fața unei sintetice priviri monografice asupra creației Hortensiei Papadat-Bengescu, dezvoltată, un an mai tîrziu, într-un remarcabil studiu, publicat în 1973 de Editura Cartea românească. Avem toată considerația față de prestigiul și de autoritatea opiniei lui Const. Ciopraga, dar continuăm să credem că nu ca o *prefață* de ediție se cereau tipărite punctele sale de vedere. Greșala de optică aparține dealtfel editurii, care și în alte ocazii procedează asemănător, uitînd că *prefața* unei ediții, *studiul* ei *introductiv*, trebuie să reflecte în primul rînd viziunea editorului.

Semnatarul unei ediții nu este, sau nu ar trebui să fie, un simplu intermediar rutinier între opera pe care o editează și instituția ce-i solicită serviciile. El împlinește o operație activă, direct implicată în actualitate, responsabilă față de destinele valorificării moștenirii literare. Editînd opera unui scriitor, întreprinde de fapt o amplă demonstrație istorico-literară, izvorîtă din interiorul acesteia, argumentînd dreptul ei la perenitate, necesitatea de a fi readusă la lumină, capacitatea ei de a răspunde sensibilității contemporane.

Iată tot atîtea motive pentru care *editorul* singur este chemat și dator, după opinia noastră, să-și prefațeze ediția, adică să dea pe deplin seama de rostul muncii sale.

Nicolae Florescu

Alexandru Philippide, *Scrieri*, 3 – 4,
[Bucureşti, Ed. Minerva, 1978

CONSIDERAŢIILE – FORMĂ SUPERIOARĂ DE LECTURĂ

(Marginalii la volumele de *Studii şi eseuri*)

Cu Alexandru Philippide se încetăţeneşte în critică un termen nou, conexat unei anumite activităţi spirituale susţinute de un puternic simţ de observaţie a vieţii şi de pătrunzătoare percepere a fenomenelor literare. Este vorba de „consideraţii", asociate cel mai adesea spiritului confortabil, caracterizat prin ironie subtilă şi scepticism elevat. În practica cercetării, consideraţiile devin o formă superioară de lectură, în care ponderea observaţiilor constă într-un mănunchi de reflecţii pe marginea frumuseţilor expresive desprinse din operele literare ... Consideraţiile lui Al. Philippide se deosebesc fundamental atît de obişnuitele comentarii critice, cît şi de doctele prelegeri *(Vorlesungen über...)* în care excelează gînditorii germani, înrudindu-se mai degrabă cu ceea ce tot nemţii numesc *Gespräch über* (id est: discuţii despre ..., constînd în expunerea unor opinii proprii despre un anume fenomen al culturii sau literaturii) sau — ca să rămînem pe acelaşi teren — cu acele *Versuch über* ... (id. est.: încercare asupra..., foarte apropiate de ceea ce francezii înţeleg prin „essais"), în care precumpănitor rămîne jocul nimbat de ironie al ideilor, joc a cărui finalitate rezidă în stimularea gîndirii şi a imaginaţiei creatoare, în trăirea unor bucurii intelectuale ...

Ca şi observaţiile moraliştilor francezi (observatori ai fiinţei morale, dar fără intenţii predictoare), consideraţiile cultivate de către Al. Philippide constată stări de lucruri existente în lumea modernă, luînd fie forma „consideraţiilor deosebite" (de stabilire a unor corelaţii interdisciplinare) sau a *„consideraţiilor confortabile"* asemănătoare maximelor unor La Rochefoucauld sau Chamfort...

Consideraţiile literare ale lui Al. Philippide exclud din sfera lor *interesantul* şi *senzaţionalul*, ca modalităţi ale ocazionalului efemer şi caduc, ca strictă preocupare de actualitate imediată, din care — cel mult — vor fi desprinse acele trăsături care au o şansă de durabilitate ... Lecturile lui Al. Philippide — atente şi repetate, impulsionate de nevoia de cunoaştere de aspiraţia spre frumos, dar în egală măsură de jocul dezinteresat al ideilor — reţin cu precădere (pe baza unui examen critic bine cumpănit) altfelitatea expresivă a operelor literare, singura cu adevărat specifică ...

Consideraţiile nu trebuie confundate cu expunerea analitică a faptelor literare, cu comentarea acestora, ele avînd un mai mare grad de generalitate, fiind expuse sub forma liberă a unor opinii despre sau cu privire la ..., fără pretenţia de a epuiza o anumită problemă, ci numai de a deschide noi perspective. Adevăruri de însemnătate generală — nu *în sine*, ci în principalele lor forme de manifestare — ele decurg din observarea unor fapte din a căror comparare devine posibilă desprinderea acestor adevăruri. Expresie a unor dispoziţii de lectură *(Stimmung)*, izvorîte dintr-o îndelungă convieţuire cu literatura, din trăirea valorilor, consideraţiile urmăresc să pună în lumină modificările pe care timpul le-a produs în preţuirea unei opere. Însoţite de ample expuneri analitice, ele se însoţesc cu un „răsunet poetic", ocolind prozaismul.

Ca sugestii („études en vue de mieux"), ele pot fi preliminare sau finale, dar pot fi prezentate şi separat de contextele critice, drept „consideraţii confortabile" — aşa cum sînt cele de la sfîrşitul volumului 4 de *Scrieri*, alcătuind un cod de principii al unui anume mod de gîndire *(Weltanschauung)*.

Deosebite de *causeries*-iile sainte-beuviene, ale căror sentinţe adesea nedrepte încearcă să le îndrepte, consideraţiile lui Al. Philippide se înrudesc cu divagaţiile mallarméene (constînd

în meditaţii asupra poeziei şi artei) sau cu consideraţiile despre viaţă, cărţi şi oameni ale lui Paul Valéry, urmărind ca şi acestea declanşarea unui proces de gîndire, cultivarea jocului subtil şi dezinteresat al ideilor ... S-ar putea deduce că această modalitate de interpretare este specifică poeţilor, care — în pauzele lor de creaţie — se ocupă de cercetarea literaturii. Este vorba — bineînţeles — de poeţi cu o înaltă cultură poetică şi filozofică, adevăraţi oameni de carte, *écrivains lettrés* ...

Generate de îndelunga convieţuire spirituală cu cei mai elevaţi reprezentanţi ai culturii şi literaturii naţionale şi universale, consideraţiile lui Al. Philippide, alcătuite din gînduri *(pensées)*, idei, reflecţii, opinii, se constituie într-un inestimabil tezaur de cunoştinţe şi sugestii nelipsite de fior poetic, într-o călăuză competentă pe drumul desăvîrşirii estetice ... Împletind gustul cu reflecţia, Al. Philippide este un *poeta scienziato* al epocii noastre, veghind ca însuşirile de armonie, echilibru, măsură, ale marilor clasici, conexate unui mod de viaţă superior consacrat studiului, să nu se piardă. Presărate de-a lungul celor peste o mie de pagini de studii şi eseuri, cuprinzînd meditaţii şi reflecţii asupra rolului şi rostului scrisului, consideraţiile lui Al. Philippide luminează tendinţele caracteristice ale epocii prin prisma unei concepţii nepragmatice despre viaţă şi artă, bazîndu-se pe certitudinea frumuseţii poetice ...

Concepţia despre artă a lui Al. Philippide vehiculează adevăruri vechi încorporate unei personalităţi artistice deschise, capabilă de a-şi transforma propria experienţă de viaţă *(sein Erlebnis)* în experienţă artistică, prin asimilarea deopotrivă atît a elementelor valoroase ale tradiţiei, cît şi a inovaţiilor expresive, cunoscînd că numai prin îmbinarea lor dialectică se asigură trăinicia unei construcţii: „În literatură — observă Al. Philippide — originalitate absolută nu există. [...] Originalitatea constă în asimilarea totală a împrumuturilor, în modificarea acestora prin adăogirea unui ferment personal" (3,20). Acest „ferment personal" constă în „refacerea, realcătuirea realităţii de către artist" (3, 231), realcătuire în care esenţial nu este conţinutul, ci expresia: „în artă originalitatea expresiei, a felului cum spui poate fi mai importantă decît originalitatea subiectului şi a temei" (3, 470). Şi tot astfel, dar mai subliniat: „Originalitatea unui scriitor, de obicei, nu stă atît în subiectele pe care le tratează, adică nu atît în conţinut cît şi în expresie, în interpretarea subiectelor, în stil" (4,41).

În lumina acestei concepţii, Al. Philippide se orientează în lecturile sale către acele opere faţă de care încearcă un sentiment de prietenie şi în care un fond spiritual comun întregii umanităţi îşi află de fiecare dată o întruchipare artistică nouă: „Să spui lucruri obişnuite, vechi de mii de ani, să le spui însă *altfel* — asta-i o artă grea, este chiar aproape toată arta" — sună aforistic una dintre consideraţiile confortabile ale lui Al. Philippide (4, 493).

Este explicabil că — dintre toate artele — Al. Philippide manifestă o înclinaţie firească spre poezie, pe care o apreciază drept „o artă superioară", fiindcă „ea nu imită, ci interpretează şi transfigurează, conciliază contrarii şi mlădiază timpul după placul poetului" (4, 428).

În studiile şi eseurile sale, Al. Philippide selectează din toată marea poezie a lumii acele opere care se subsumează conceptului de poezie frumoasă (concept vehiculat de către Fr. Schlegel — *die schöne Poesie)*. Lectura acestor opere poetice impune „linişte şi adîncire în sine însuşi" (4, 233), fiindcă poezia nu este deloc „o artă uşoară" (4, 232). Lectura se însoţeşte însă totdeauna cu reale foloase pentru inimă şi gînd, generînd consideraţii de mare adîncime şi fineţe. Întîlnirea unor obstacole nu-l sperie, deoarece prin răbdare şi studiu el consideră — asemenea lui Valéry — că revelaţia frumosului este posibilă („viendra l'heureuse surprise"). Niciodată, în lecturile sale, Al. Philippide nu întîrzie asupra influenţelor, pe care le socoate neesenţiale, îndreptîndu-ne atenţia (uneori pînă la saturaţie) asupra gîndirii poetice, care nu trebuie confundată cu imaginile care o ilustrează. Imaginile pot fi întîlnite şi acolo unde gîndirea poetică este absentă, în acele stări de poetizare caracteristice pentru lirica minoră: „Gîndirea poetică — precizează Al. Philippide — este acea mişcare a minţii care, trecînd peste orînduiala obişnuită a fenomenelor sau peste aparenţele obişnuite ale fenomenelor, găseşte în lume apropieri şi afinităţi sau deosebiri şi contraste care uimesc şi dau sentimentul frumuseţii" (4, 63). Descoperirea de apropieri şi afinităţi sau corespunderi, de deosebiri, contraste sau corelaţii constituie — după Philippide — caracterul fundamental al gîndirii poetice. „Corelaţiile — notează autorul — presupun afinităţi profunde, de substanţă, de structură şi ele sînt adevăratul fond din care se alimentează şi cu care lucrează gîndirea poetică" (4, 159). Corelaţiile trebuie deosebite de asociaţii cu care vehiculează metafora, ele bazîndu-se pe acele *corespondances* a căror formă de manifestare o constituie sinestezia. Există însă şi corelaţii şi disocieri neaşteptate de un tip superior, susţinute pe idei şi sentimente şi care contribuie la înălţarea cotidianului în durată prin intermediul sugerării apte de a deschide noi porţi de înţelegere şi simţire pe baza acelei unice certitudini — a frumuseţii poetice ce se revelează în şi prin expresie, în poezie expresia fiind „o calitate primordială ...,o calitate de fond" (3, 22).

În lumina acestor considerații se desfășoară ample expuneri și analize ale operelor poetice și literare care — timp de o viață — au alcătuit obiectul lecturilor lui Al. Philippide. În contextul numeroaselor note, însemnări, introduceri etc. atenția ne este mereu atrasă spre valorile expresive ale poeziei. „Arta lui Eminescu — se precizează într-un eseu despre marele poet — este mereu și în chip firesc susținută de gîndirea sa poetică. De aceea, el lucrează numai cu corelații, niciodată cu simple și spontane asociații" (4, 125). Într-un studiu despre *Influența lui Arghezi*, autorul observă că noutatea poeziei acestuia constă în sfărîmarea vechilor tipare ale limbii, în potrivirea cuvintelor pentru a da frazei o „întorsătură mai îndrăzneață și mai ciudată" (3, 266). În niște *Însemnări despre poezia lui Rilke* întîlnim remarci asemănătoare: „Rilke percepe și exprimă corelații subtile între oameni și lucruri, nu asociații superficiale și cuvinte, ci afinități ascunse, dar adînci, cu o uimitoare putere de exprimare prin imagini a abstracțiilor" (4, 230). Tot astfel, referindu-se la Poe, acest „Columb al poeziei", într-o amplă *Introducere în poezia lui Edgar Allan Poe*, cu care se deschide cel de-al patrulea volum de *Scrieri*, Al. Philippide constată că „înțelesul alegoric, chiar dacă există, este copleșit de frumusețea poetică a expresiei" (4, 62). Iată și cîteva considerații despre Friederich Hölderlin: „Dacă e adevărat că de adîncimea tonului atîrnă în bună parte puterea de sugestie a poeziei, și dacă e adevărat, de asemenea, că vigoarea poeziei stă în pulsația ei interioară de sub cuvinte, de sub sensul ei inteligibil, atunci nici o poezie nu poate fi mai poetică într-adevăr decît este aceea a lui Hölderlin — așa cum este ea, fără imagini, fără rimă, dar frumoasă și gravă ca zborul unei păsări albe peste o prăpastie" (4, 281—282). Este, oare, cazul să arătăm că toate aceste considerații nu rămîn simple generalități desprinse de realitatea poetică concretă, că ele sînt însoțite de lungi citate expresive chiar în original, urmate de admirabile echivalențe românești realizate de către autor? ... Că — din acest punct de vedere — *Scrierile* sale alcătuiesc un adevărat florilegiu al poeziei universale? ...

Am fi nedrepți însă dacă n-am adăuga că autorul are în vedere nu numai poezia (de la Homer la Arghezi) în valorile sale majore, ci și celelalte sectoare ale literaturii. Multe din studiile și eseurile sale sînt consacrate prozei (Creangă, Odobescu, Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, I-A. Bassarabescu, Damian Stănoiu, Rebreanu ș.a. din literatura română; sau James Joyce, Franz Werfel, Walter Scott, Anatole France, Franz Kafka, Stendhal, Dostoievski ș.a. din literatura universală), dar și dramaturgiei (de la tragedia greacă la Corneille și Racine, apoi la Claudel și Bernard Shaw etc.). Nu este uitată nici critica reprezentată (cu precădere în cel de-al patrulea volum), prin studii sau portrete ale lui G. Ibrăileanu, Perpessicius, Călinescu, Șerban Cioculescu, iar din literatura germană, Friederich Schlegel. În concepția lui Al. Philippide, criticul trebuie să știe să vadă, să distingă valorile de viață de valorile de meșteșug — să fie un critic complet (id. est.: „un critic care, nelăsîndu-se stăpînit de informație profesională, compară totdeauna opera literară cu viața, observă viața și lumea cu aceeași curiozitate și cu aceeași pătrundere cu care observă și cercetează operele literare și judecă viața odată cu opera literară, prin aceasta și în afara acesteia" (4, 459). Un asemenea critic a fost G. Ibrăileanu pentru care „cartea de literatură avea ... existența unei ființe vii, față de care ai sentimentele pe care le ai față de o ființă vie. Amintirile din lectură îi erau tot așa de puternice ca și amintirile din viață. Vorbea despre personajele fictive ca despre niște oameni pe care i-ar fi cunoscut în viața de toate zilele ele se desprindeau din filele cărților, stăteau de vorbă cu dînsul, i se destăinuiau și nu rareori îi spuneau ceea ce scriitorul care le crease nu spusese cu vorbele lui, de a se face confidentul personajelor scriitorului și, totodată, confidentul scriitorilor pe care îi citea și cu care se împrietenea prin lectură, fără să aibă nevoie să le cunoască numaidecît biografia. Trebuie pentru aceasta multă imaginație, aș spune că trebuie tot atît de multă cît și scriitorului. ... Această pasiune a lecturii, acest mod de-a citi, care era la el un mod de viață, l-a făcut să adune în volumele sale de critică literară, cu cîteva mărunte excepții, studii și articole despre scriitorii și operele care îi satisfăceau în chipul cel mai plăcut pasiunea lecturii, îi dădeau cel mai bun prilej să-și exercite stilul său de cititor, modul său de a trăi un fapt de lectură cu vigoarea cu care cineva trăiește un fapt de viață" (4, 315—16). Tot așa, despre G. Călinescu ne spune că asocia bucuria cititului „cu o curiozitate pur intelectuală, cu nevoie explorării spirituale, a cercetării în adîncime și a descoperirii" (4, 451).

Parcurgerea imensului material de considerații adunate deocamdată în două masive volume (3 și 4, din ediția de *Scrieri*, cărora li se va adăuga și 5, cu un conținut asemănător) ne dă o imagine veridică despre personalitatea artistică a lui Al. Philippide — acest clasic modern al literaturii noastre — care și-a făcut din creație și lectură modul specific de viață. Prin întreaga sa activitate creatoare, el oferă portretul exemplar al unui poet, gînditor și cititor pasionat, pentru care scrisul — practicat sau citit — devine răgaz meditativ („plăcută zăbavă"—cum spunea Miron Costin), îndemn spre dreapta cumpănire a vieții și cugetare, „pri-

lej de năzuință spre o desăvîrșire care nu se capătă dintr-odată, ci numai prin îmbunătățiri provocate de demonul subtil al „îndoielii" (4, 418) — singurul care-ți poate oferi posibilitatea de a privi totul „ca pe un spectacol, tragic sau comic, după împrejurări, dar mereu un spectacol, adică joc fără scop practic" (3,301).

Înzestrat cu un ales talent, cu gustul său sigur al frumosului artistic, asociat unei pătrunderi critice de mare finețe, care l-a ferit de exagerări și erori de apreciere, dîndu-i posibilitatea să descopere raporturile juste între viață și literatură (ultima înțeleasă ca mod superior de activitate, Al. Philippide s-a conformat unor principii de confort spiritual, viețuind încet, rămînînd în permanență om al vremii sale, în care a înțeles, după exemplul lui Voltaire, să-și cultive cu grijă propria-i grădină, „în care își găsesc încă loc rădăcini din trecut" (4, 449). În fața mereu schimbătoarelor aspecte ale vieții, Alexandru Philippide și-a făcut din creație și lectură, din extaze și uimiri, principalul țel al vieții ...

Simion Bărbulescu

De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan. Antologie de proză scurtă românească

Ediție îngrijită, prefață și note de Nicolae Ciobanu, București, Edit. Minerva, 1979

Prestigioasa colecție „Biblioteca pentru toți" cuprinde, între numerele 990—993, o selecție riguroasă a nuvelei, schiței și povestirii românești în dezvoltarea ei organică de peste aproape un secol și jumătate. În *Notă asupra ediției*, N. Ciobanu declară, de la început, că el a alcătuit o *antologie*, nu o *culegere*, ceea ce vrea să însemne că autorul a procedat la alegerea textelor potrivit gustului și opiniilor sale proprii, dar și-a asumat și răspunderea de a convinge cititorul — în prefață și în notele istorico-literare aferente — de valabilitatea punctelor sale de vedere. În această strategie a criticului stau atît succesul cît și îndoielile pe care le-au provocat unor comentatori. Dar oricare ar fi obiecțiile, ele izvorăsc dintr-un *alt* punct de vedere, care nu înseamnă deloc anularea principiilor antologiei pe care o recenzăm. Și, dacă ar fi să evidențiem o primă calitate, aceasta ar fi tocmai *consecvența* respectării normelor inițial expuse. Nicolae Ciobanu are știința *centrării* tuturor părților antologiei într-un tot organic, dîndu-ne o imagine clară a evoluției prozei românești — în afara romanului — aproape pe întreaga arie de desfășurare a literaturii române.

Evident, criticul caută în primul rînd împlinirile, pietrele de hotar, punctele nodale ale istoriei prozei românești. El începe antologia cu *Alexandru Lăpușneanu*, nuvela lui Constantin Negruzzi din 1840. Nici nu se putea altfel, pare a ne spune autorul prefeței și aduce în sprijin păreri ale unor mari scriitori, precum Al. Odobescu sau L. Rebreanu, sau ale unui fin analist al „artei prozatorilor români", Tudor Vianu. Toate opiniile converg spre aceeași concluzie: acum, la 1840, proza noastră modernă înregistrează prima mare victorie a ficțiunii artistice asupra realității brute, a documentului. Apelînd la lucrări moderne de teorie a prozei (Oscar Walzel, de exemplu), Nicolae Ciobanu aduce noi argumente, conchizînd că „fundamentalul merit al lui Negruzzi e de a fi înțeles adevăratul spirit al cronicilor, « rescriindu-le », astfel încît se menține neabătut acel inefabil echilibru dintre document și ficțiune". Ca punct final al antologiei sale, criticul a ales creația lui Pavel Dan, semnificativă atît pentru valoarea ei în sine, cît, mai ales, pentru performanța de a înnoi mijloacele de transfigurare artistică a universului tematic țărănesc. Citim în prefața autorului antologiei: „În cîteva cuvinte spus, atitudinea înnoitoare a tînărului și cutezătorului prozator vizează accentuata proiectare a dramei sociale pe ecranul conștiinței individuale a personajului, în sensul că acesta din urmă, prin tot ce face, gîndește și simte, înainte de a exprima, la modul tragic, o anume realitate social-umană obiectiv existențială, se constituie într-o revelatoare și dilematică expresie a propriului eu. Viziunea categorial-epopeică asupra epicului, împlinit asupra personajului din proza lui Rebreanu, în proza lui Pavel Dan face loc unei viziuni individual-analitice, drama socială dizolvîndu-se, pînă la evasidispariție, în drama irepetabilă a personajului, prins în vîrtejul propriei lui conștiințe". Opera lui Pavel Dan ar sugera deci evoluțiile ulterioare ale prozei românești. Dar mai este ceva foarte important. N. Ciobanu reține, pentru antologia sa, *Urcan bătrînul*, care, împreună cu *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*, „au rămas, ca fragmente" dintr-un roman ce ar fi urmat să se intituleze *Ospățul dracului*. Ne întrebăm dacă

numai moartea prematură a autorului este cauza neîmplinirii acestui proiect. Mai degrabă situația s-ar explica printr-o anume ambiguitate între roman și nuvelă. I s-a întîmplat și lui L. Rebreanu să ezite între nuvelă și roman, în *Ciuleandra*, de pildă, sau în *Adam și Eva*. Ambiguitatea se prelungește pînă astăzi și dovedește — între altele — și vitalitatea speciilor prozei scurte în literatura română.

Între Constantin Negruzzi și Pavel Dan criticul antologhează încă 37 de mari scriitori, despre unii schimbîndu-ne unghiul percepției critice. Iată, de pildă, cazul lui Alexandru Odobescu: În antologie este reținută binecunoscuta nuvelă istorică *Doamna Chiajna*. În prefața, intitulată *Metamorfozele unui gen epic* — o adevărată istorie *în nuce* a prozei scurte românești — Nicolae Ciobanu demonstrează cum prototipul nuvelistic odobescian a făcut „școală" în comparație cu cel negruzzian: „Am spune deci că nuvela lui C. Negruzzi e un model ideal, rezultat al unui «accident» de creație unic, irepetabil. De aici și întreaga ei structură «închisă», refractară la orice tentativă de valorificare fie a temei propriu-zise fie a formulei compoziționale, fără excepție toate încercările de această natură au suferit iremediabile eșecuri. Finețea catalizatoare a prototipului negruzzian, precum în cazul oricărei capodopere, consta în avertismentul menit a-i determina pe ceilalți să se îndepărteze cît mai mult de el și să-i decidă a căuta alte viziuni, alte formule. Se pare că autorul *Doamnei Chiajna* este primul care a înțeles perfect că așa stau lucrurile. Inestimabilul merit al lui Odobescu, prin opoziție, este tocmai acela de a nu fi căzut într-o atare eroare și de a fi pus în circulație un prototip nuvelistic avînd efectiv o structură «deschisă». Este însușirea ce provine din stilistica elaborată a nuvelelor sale, din, la urma urmei, «artificialitatea» lor savantă; ceea ce îngăduie accesul la «secretul» de creație și, drept urmare, ceea ce îndreptățește îndrăzneala urmașilor de a concura cu modelul propus de acest prozator de tip erudit".

Criticul Nicolae Ciobanu insistă — uneori excesiv — pe ideea modernității prozei scriitorilor noști mai vechi, încercînd a recepta totul de la nivelul achizițiilor estetice contemporane La Caragiale, el vede „marea vocație" pentru „vîna tragicomică", la Slavici desprinde o „matcă mitic-baladescă", la Eminescu vorbește de un „extraordinar instinct epic al poetului care prezidează și geneza prozei sale artistice", la Creangă remarcă „caracterul spectacular" al povestirii, „bizuit pe ceea ce poetica modernă numește tehnica «privirii»". Mărturisim însă că ne-a încercat adesea întrebarea dacă nu cumva cititorul contemporan nu „prizează", cu aceeași plăcere, vetustitățile, „naivitățile" estetice de epocă, nu numai performanțele în tehnica prozei ce au străbătut pînă la noi.

Antologiile bune în istoriografia literară românească nu sînt deloc numeroase. Este nevoie neapărat, pe lîngă simț critic și gust estetic, și de putința de a avea o viziune proprie asupra desfășurării unui fenomen, de a fi, adică, nu numai critic, ci și istoric literar. Prin lucrările sale anterioare, Nicolae Ciobanu a dovedit că întrunește ambele calități, ceea ce constituie temeiul succesului *Antologiei de proză scurtă românească*, pe care a prezentat-o specialiștilor și publicului larg, în patru plachete consecutive ale colecției „Biblioteca pentru toți".

Stancu Ilin

Dinu Flămând, *Introducere în opera lui George Bacovia*, Ed. Minerva, 1979

Prezent în critica și istoria literară, autor de prefețe, ediții, traduceri, poetul Dinu Flămînd se situează mai recent în atenția cititorilor printr-un studiu mai amplu, pe o temă generoasă, dar și dificilă: opera lui George Bacovia. Verificînd, parcă, un cunoscut principiu călinescian, cel al necesarei complementarități de structură artistică între critic și artist („artiștii, contrar ... părerii comune, cînd au o conștiință largă sînt criticii cei mai pătrunzători și adevăratele valori au fost descoperite de către artiștii-critici"), Dinu Flămînd parcurge încă o etapă în exegeza bacoviană, relevîndu-ni-se într-un efort merituos de a completa, de a continua și înnoi — prin confruntare cu poezia lui George Bacovia — cercetarea literară aplicată acestei opere singulare.

Exigențele ce subordonează, pare-se, organizarea, problematica, desfășurarea de idei ale întregului studiu sînt, întîi de toate, cele ale colecției „Introducere în opera lui ...", colecții de „analize, într-o modalitate modernă de tratare, ale principalelor aspecte din opera marilor scriitori români și ale temelor fundamentale", „cu un pronunțat caracter eseistic". Opera bacoviană devine astfel, pentru Dinu Flămînd, obiectul unei cercetări aparent „preferențiale",

urmînd tot aparent, sinuozităţile simplei curiozităţi intelectuale ale autorului şi lăsînd impresia că este materia pe care el verifică o sumă de teorii estetice moderne, prin exersarea propriei abilităţi speculative, prin neglijarea construcţiei de ansamblu a studiului. Dinu Flămând încearcă în studiul său analiza exhaustivă a operei bacoviene, ocupîndu-se deci de poezie şi de proză şi parcurgînd bibliografia acestei creaţii, de la G. Călinescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, pînă la Gheorghe Grigurcu şi Ion Caraion, bibliografie utilizată exemplar în sensul corectării sau al asimilării şi depăşirii ei. Sînt lăsate la periferia discuţiei probleme devenite truisme, ca, de pildă, teza simplităţii poeziei lui George Bacovia sau dilema *efort creator conştient/natură poetică spontană* în arta sa. Ni se propun, în schimb, alte probleme, care modifică deodată cadrul ştiut al cercetării operei lui George Bacovia. Pendulînd între critică literară, istorie literară şi estetică, a căror pondere uneori nu o echilibrează, cum just s-a observat, Dinu Flămând îşi organizează demersul trecînd de la analiza complexă a poeziei *Plumb* la un studiu mai degrabă istoric asupra naturii simboliste a operei bacoviene, de la prezentarea în trei capitole (*O revoluţie copernicianâ, Degradarea tragicului, În sistem de menipee*) a unor subtile categorii simboliste, la o dezbatere tematică în capitolul *Cîmpul social*, după care finalizează cu consideraţii despre tehnica interioară a poemelor în capitolele *Organizarea spaţiului, Gestul, Alegorizarea* şi cu un capitol de interpretare a prozei, menit să ne conducă, retrospectiv, spre o nouă înţelegere a întregii creaţii bacoviene (*Reactivarea arhetipului*). Această arhitectură de fond, nu numai de „compoziţii", a studiului se evidenţiază însă cu dificultate şi ea nu slujeşte decît parţial intenţiilor autorului, care năzuieşte de fapt să dezvăluie cu fiecare capitol alt nucleu al creaţiei analizate, dar care, aducînd o lumină nouă asupra acesteia, mai adesea nu presupune vreo relaţie cu dezbaterile anterioare sau cu cele următoare. O impresie acută de studiu fărîmiţat al problemelor se degajă treptat din volum, impresie accentuată şi de procedeul autorului de a porni în fiecare capitol de la alte premise teoretice şi uneori metodologice; aşa încît, aşteptînd să descopere liniile de forţă ale operei lui George Bacovia, lectorul cunoaşte numai o acumulare de nuclee semantice sau de „tehnică", care, prin neaderenţă, pulverizează, minează sau relativează totul, anulînd astfel efortul critic în sine, a cărui raţiune este, dimpotrivă, de a salva, la marginea dintre obiectiv şi subiectiv, dintre eroare şi adevăr, dintre absolut şi relativ, judecăţile critice cele mai adecvate spiritului operei. Totuşi, absenţa unor principii unitare de cercetare, amplele excursuri teoretice reducînd citeodată spaţiul analizelor, nu umbresc ceea ce cu adevărat conferă valoarea studiului lui Dinu Flămînd: aplicaţiile pe text, destul de numeroase, pornind de la premise din Bahtin, Kristeva, C. G. Jung ş.a. sînt nu numai interesante, dar şi utile, şi încununează cu reuşită frumoasa ambiţie a autorului de a-l citi pe George Bacovia „într-un sistem de relaţii estetice mai generoase". În cele din urmă, geometria organizării studiului, ideea finală a plurivalenţei poeziei bacoviene susţin *Introducerea* lui Dinu Flămând într-un întreg ce profilează structura artistică singulară a poetului Bacovia, cu înălţările şi căderile ei.

Dinu Flămând este un critic sobru în stil, dar de o sobrietate voită, destinată să corecteze spontaneitatea, supusă accidentului mimetic, conform sunetului unic al vocii sale lăuntrice.

Liliana Ţigănescu

T. Vârgolici, *Scriitori şi opere*, Ed. Eminescu, 1979

Studiile de istorie literară, cu bună metodă pozitivistă, sînt azi mai bine venite ca oricînd. Deşi nu se angajează direct în disputele de teoria culturii, foarte aprinse în ultimii ani, ele vin adesea cu argument solide în favoarea unei teze sau alta. E cazul cercetărilor de istorie literară cuprinse în volumul *Scriitori şi opere* de T. Vârgolici, culegere de studii care, dincolo de interesul ştiinţific şi istoric, vizează marile probleme de fond ale culturii române moderne, influenţe, sincronizări, structuri autohtone, curente literare româneşti şi străine etc.

Cele mai multe se ocupă de aspecte mai puţin cercetate din opera unor scriitori clasici: *Alecu Russo, prozatorul, Vasile Alecsandri — călătorul, Cezar Bolliac şi idealurile epocii sale, Dimitrie Anghel pamfletarul, Al. Sahia şi scriitorii vremii sale:* Altele sînt micromonografii consacrate unor autori mai rar frecventaţi, dar nu neimportanţi: *Victor Crăsescu, Al. Cazaban, Emil Girleanu;* două se intitulează *Mesajul patriotic al liricii lui Şt. O. Iosif* şi *Panait Istrati*, În manieră comparatistă sînt concepute studiile despre *Paşoptiştii români şi spiritul revoluţionar francez* şi *Un moment important din evoluţia romanului istoric românesc.* Fără a insista prea mult

asupra unor virtuţi cunoscute din numeroasele lucrări şi volume ale autorului, ca, de pildă, sobrietatea cercetării, documentarea atentă, adesea inedită, analizele la obiect, vom releva cîteva din problemele care, voit sau nevoit, mai curînd mascat, decît afişat, fac din *Scriitori şi opere* o carte cu mari rezerve explozive în istoriografia literară actuală. Astfel, vorbind de prozatorul Alecu Russo, Teodor Vârgolici deschide o paranteză despre sensul descoperirii folclorului în literatură română modernă. „Răsfrîngerea folclorului asupra literaturii române" e un fapt mai vechi, şi începe chiar cu primii scriitori, Dosoftei, Neculce, dar devine un act conştient abia „spre sfîrşitul primei jumătăţi a veacului al XIX-lea, după 1830, în epoca de pregătire şi înfăptuire a revoluţiei de la 1848. Este epoca de afirmare a idealurilor de dreptate şi libertate socială, de unitate şi independenţă naţională". Dar toţi scriitorii şi activiştii paşoptişti s-au format la şcolile occidentale, romantice, pe de o parte, revoluţionare, pe de alta, şi, revenind în ţară, „au introdus în literatura română ... suflul nou al romantismului, în cadrul căruia interesul pentru folclorul naţional reprezenta o coordonată majoră". Mobilul mai general al acestui interes pentru folclor era aspiraţia specifică romanticilor către „concret şi particular". O primă concluzie ar fi că paşoptiştii, aşa-numiţii „bonjurişti", erau *în fond* nişte autohtonişti, atît în programul estetic cît şi în cel politic. Sincronizarea lor cu occidentul era o sincronizare în spirit, spiritul occidental modern fiind el însuşi un duh al particularului şi al concretului. Ecuaţia e dovedită şi în studiul *Paşoptiştii români şi spiritul revoluţionar francez*, unde Teodor Vîrgolici, invocînd documente inedite, arată cum tineretul român învăţa, la cursurile lui Michelet, Quinet sau Mickiewicz, lecţia despre valoarea naţiunilor, a independenţei şi libertăţii popoarelor. Şi drept consecinţă se adunau într-o strîmtă locuinţă din Paris, pentru a asculta „cetirea istoriei Moldovei". Mai mult, într-o seară, „s-a făcut jurămînt la Bibliotecă din partea tuturor că între dînşii să scrie şi să vorbească numai româneşte, zicînd că sînt români; chiar şi în ţară, în adunări fiind, să vorbească numai româneşte, atît cu damele cît cu bărbaţii, ca în chipul acesta să izgonească răul din Moldova şi Valachia ... " Ceea ce vrea să spună că semiintelectualii din interior propagau morbul snobismului, iar „cosmpoliţii" din Paris aduceau acasă însăşi ideea naţională, dragostea de patrie, de obiceiurile, istoria şi creaţia literară a românilor înşişi. Acest paradox e plin de învăţăminte, şi, dealtfel, nu sînt singurele observaţii din aceste studii ale lui Teodor Vârgolici, care îndeamnă la o reinterpretare a momentului cultural paşoptist. Sincronizarea lor n-are nici o legătură cu imitaţia, fiind mai curînd reversul dacă nu chiar inversul ei. Dealtfel străinii înşişi, occidentul, îi admira tocmai pentru sentimentele lor autohtone, cum se poate vedea dintr-un salut inserat în ziarul „Le Courrier français", cu ocazia plecării lui Bălcescu, Al. Golescu şi Bolintineanu în ţară: „Fils d'une patrie esclave et humiliée, ils n'ont attendu que d'eaux-mêmes la délivrance et la gloire de leur mère ..."

Deosebit de sugestiv, în aceeaşi ordine de idei, este studiul afectat lui Alecsandri „călătorul". „Spiritul modern al memorialelor şi însemnărilor de călătorie se afirmă plenar în literatura romanticilor — scrie Teodor Vârgolici — care, între altele, „sînt mînaţi de o aprinsă sete de cunoaştere, de aspiraţia către pitoresc şi inedit, trăiesc intens sentimentul evaziunii şi al reveriei, voluptatea plecărilor, chemarea nostalgică spre alte orizonturi, dorinţa de a rătăci pe ţărmuri necunoscute, sînt stăpîniţi de tentaţia exoticului". Sînt „stăpîniţi", cu alte cuvinte, de aceeaşi curiozitate pentru inedit şi particular, încît literatura de călătorie se integrează în aceeaşi serie de fapte cu interesul pentru folclor, pentru istorie, pentru elementul naţional. Ei caută specificul altor regiuni geografice şi demografice, cu gîndul aţintit spre propriul lor specific. Dinicu Golescu circula în Occident. Scriitorii occidentali ca Volney, Chateaubriand, Lamartine, călătoresc spre Orient. Iar cînd se-ndreaptă spre Germania caută tot ceva exotic şi necunoscut: *Voyage pittoresque en Allemagne* se cheamă jurnalul lui Xavier Marmier. Iar în Italia îi atrage istoria, ruinele, monumentele antice. Un fapt plin de consecinţe ar fi acela că „voiajorii" români se orientează , în acelaşi timp, atît spre Occident cît şi spre Orient. Alături de Golescu, mai călătoresc în Occident: Nicolae Filimon în Germania meridională, Alecsandri la Paris, Veneţia, Salzburg, Genova, Pisa, Napoli, Lemberg etc. Cu aceeaşi dispoziţie, tot Alecsandri vizitează însă Marocul, Teodor Codrescu, D. Ralet merg şi scriu despre Constantinopol şi Bulgaria, iar Bolintineanu întreprinde călătorii în Palestina şi Egipt, „pe Dunăre şi în Bulgaria", în Asia Mică, „la românii din Macedonia" şi „Muntele Athos" etc.

Se desprinde o idee remarcabilă, anume că în momentul deschiderii spiritului românesc spre exterior, deschiderea se produce în toate direcţiile: spre occident ca şi spre orient, spre nord ca şi spre sud. Şi toate coincid cu deschiderea spre interior, spre sine însuşi, a sufletului românesc. Aceiaşi autori fac călătorii în spaţiul ţărilor române şi scriu „însemnări" şi impresii din aceste peregrinări prin propria lor patrie: *Piatra teiului* şi *Stînca Corbului* de Alecu Russo, *Impresiuni de călătorie în România* de Alexandru Pelimon, *Impresii de călătorie în Moldova*, de Pantazi Ghica, *Călătorii în Moldova* de Dimitrie Bolintineanu. Deloc întîmplător, acelaşi demon al cunoaşterii particularului se exercită simultan asupra valorilor străine, cît şi asupra

celor autohtone. Nu deschiderea în exterior determină mişcarea internă, ci răsucirea conştiinţei naţionale spre ea însăşi determină interesul pentru realităţi exogene. Relaţia e clar formulată de Teodor Vîrgolici (deşi, în genere, se fereşte de teoretizări apodictice) cînd spune, în alt studiu, *Un moment important din evoluţia romanului istoric românesc*: „Dacă am reduce însă apariţia romanului istoric românesc numai la influenţa exercitată de literaturile străine, am comite o gravă eroare. O asemenea influenţă n-ar fi fost posibilă dacă nu afla teren prielnic receptării ei, dacă nu corespundea unor deziderate majore ale epocii, unor necesităţi obiective de ordin social-politic şi cultural din ţările româneşti, care, cu certitudine, şi *fără înrîurirea expresă* a unei literaturi străine, ar fi determinat, în chip firesc, apariţia unor astfel de scrieri". Nu era necesară o formulare atît de radicală pentru a spune că spiritul culturii române moderne creşte fundamental din el însuşi, influenţele externe constituind numai argumentele şi alibiurile. Iată numai cîteva din motivele numeroase în cartea lui Teodor Vârgolici, *Scriitori şi opere*, cu puternic efect în atmosfera ideologico-literară actuală.

Marian Vasile

Ecaterina Goga, *România (Curs de romanistică)*, Universitatea din Bucureşti, vol. I, 1977, 186 p.; vol. II, 1978, 116 p.

Numele Ecaterinei Goga, conf. dr. la Facultatea de limbi străine a Universităţii din Bucureşti, este bine cunoscut şi apreciat în lumea romaniştilor atît din ţara noastră cît şi de peste hotare, în aşa fel încît apariţia, în excelente condiţii grafice, la Tipografia Universităţii din Bucureşti, a celor două volume ale cursului său de romanistică „destinat studenţilor filologi, istorici, filozofi — care studiază civilizaţiile romanice", reprezintă un eveniment fericit — aşteptat în literatura noastră de specialitate.

De fapt, Ecaterina Goga ne propune, în *România* sa, o formulă de curs inedită şi seducătoare, în care expunerea personală a faptelor se completează în mod fertil printr-o bogată aparatură critică de referinţă, judicios selectată şi pusă în valoare în „Anexa documentară" care însoţeşte fiecare volum, invitîndu-l pe cititor la meditaţie şi la o dezbatere mai aprofundată a faptelor [1].

Primul volum se deschide cu un scurt capitol introductiv — intitulat *Premize filozofice în cercetarea dezvoltării latinităţii* — în care autoarea îşi defineşte, cu remarcabilă claritate, linia expozitivă pe care intenţionează să o adopte: „Problematica impusă de necesităţile didactico-ştiinţifice ale lucrării de faţă — scrie ea — ne-a condus spre o abordare din perspective diferite, preponderent interdisciplinare, dar convergente ca finalizare. Prezentarea procesului de dezechilibrare a structurii lingvistice latineşti, de constituire a elementelor esenţiale ale sistemelor romanice va fi corelată cu analiza coordonatelor istorice, de civilizaţie, care au imprimat o anume direcţie şi evoluţie, un contur caracteristic, etapelor ulterioare de dezvoltare cultural-lingvistică" (p. 7).

Într-adevăr, marea originalitate a acestui curs de romanistică — în comparaţie cu altele, subintitulate identic — constă în ponderea deosebită acordată elementelor de cultură şi civilizaţie, pe care le analizează dialectic, din perspectiva filozofiei marxiste, şi cărora le subsumează fenomenele lingvistice propriu-zise — ceea ce permite o viziune clară şi pregnantă asupra evoluţiei unei întregi epoci fundamentale din istoria omenirii.

România I cuprinde, în linii mari, etapa expansiunii romane şi a unităţii latine, oprindu-se la perioada secolului al V-lea, cînd Imperiul roman dispare ca stat de pe harta Europei. După ce expune succint, în capitolul al II-lea, *Caracteristicile structurale ale statului roman*, comparînd structura latină cu „modelele" non-latine şi opunînd Roma Peninsulei Italice

[1] Dintre autorii „antologaţi", să amintim, alături de clasicii filozofiei marxiste şi de o serie de personalităţi internaţionale de prestigiu — istorici, filozofi, sociologi, antropologi, lingvişti, teoreticieni ai culturii etc., ca Huizinga, Finlay, Gibbon, Grimal, Bonnard, Le Goff, Focillon, Pierre Bec, Gaya Nuño —, prezenţa constantă a unor oameni de ştiinţă români de prestigiu, precum Vasile Pârvan, Hadrian Daicoviciu, Constantin şi Dinu Giurescu, Haralambie Mihăescu, Radu Manolescu etc.

Aceste originale „anexe documentare", care însoţesc, cum spuneam, expunerea, sînt o dovadă în plus, care atestă vasta cultură şi discernămîntul sigur al autoarei, atît ca om de ştiinţă cît şi ca pedagog.

şi regiunii estice balcano-dunărene, pentru a enumera în final sistemele şi modelele unor structuri preromane care influenţează, într-un fel sau altul, lumea antică romană — autoarea se ocupă, în capitolul al III-lea, intitulat *Roma expansionistă: unitatea romano-latină*, de cuceririle romane după secolul al III-lea î.e.n., abordînd problema unităţii atît sub aspectul administrativ, cît şi sub aspectul politic şi al structurii sociale. În ce priveşte unitatea lingvistică, Ecaterina Goga arată că „sînt de remarcat, pentru întreaga epocă analizată, pe de o parte funcţionarea latinei ca unic mijloc de comunicare între părţile componente ale Imperiului, iar pe de altă parte o accentuare a „instabilităţii" în structura latină, ca urmare a fărîmiţării statale şi a izolării provinciilor. Este ceea ce am putea numi o „supravieţuire" adaptată: latina a rezistat multă vreme — în majoritatea teritoriilor anexate — prin prestigiul politico-cultural roman, dar nu s-a putut sustrage „asaltului" pe care îl declanşase bilingvismul" (p. 41). De aceea, ea analizează atît diferenţierea internă (tradusă prin perturbări în sistemele vocalice şi consonantice, dezechilibrarea structurii morfo-sintactice etc.), cît şi diferenţierea externă, adică regională, proprie ultimei perioade imperiale şi etapei care urmează prăbuşirii Imperiului roman de apus.

Acest prim volum se încheie cu un capitol oarecum neaşteptat, dar care completează, în mod fericit, tabloul — trasat cu atîta siguranţă în paginile precedente — al romanizării lingvistice, arătînd, de data aceasta, „reversul medaliei", adică „non-romanitatea lingvistică" a unor foste colonii romane — în speţă, provinciile asiatice şi africane, Grecia, zona balcanică, Pannonia, regiunile germanice şi Britannia.

România II este consacrată, dimpotrivă, diversificării romanice primitive în epoca feudalismului timpuriu, ca rezultat al contactelor dintre civilizaţia de tip latin şi modelele nelatine. „Ne propunem ca în acest al doilea volum — scrie Ecaterina Goga în *Introducere* — să urmărim dezagregarea latinităţii prin disfuncţia generalizată a sistemelor propriei structuri şi în contact cu migratorii, precum şi constituirea unor nuclee statale care vor deveni leagănul romanităţii cultural-lingvistice. Avem în vedere că, în permanenţă, a fiinţat o Românie unică, al cărei filon esenţial s-a manifestat sub multiple forme ...", adaogă autoarea (p. 3), pentru a preciza, puţin mai tîrziu, că „procesul prin care dizolvarea antichităţii sclavagiste romane lasă loc constituirii societăţii feudale evoluează pe coordonate legice comune formaţiunii, incluzînd însă şi caracteristici rezultate din condiţiile locale, nu identice peste tot. Liniile directoare, ca şi fondul procesului în sine au urmat legile generale (în toate punctele definitorii); însă coordonatele proprii fiecărei zone au imprimat, tot în acordul cel mai deplin cu legitatea oricărei mişcări, aspecte specifice, caracterizante şi diversificate de la regiune la regiune.

Aşa încît — conchide Ecaterina Goga — nu poate fi vorba despre un „miracol" romanic într-un loc sau altul, ci de modalităţile în care s-a concretizat evoluţia societăţii post-romane, de la sclavagism la feudalism. Altfel nici nu s-ar putea explica raportul dintre *România* ca unitate conceptuală şi *elementele romanice* (ca rezultante integrate ei — limbi, culturi şi popoare romanice)".

Primul capitol al acestui al doilea volum tratează despre *Raportul sclavagism/feudalism şi lumea latin-romanică*. Cel de-al doilea, mult mai dezvoltat, reprezintă intrarea propriu-zisă în materie, tratînd feudalismul romanic timpuriu, sub aspectul originilor şi al caracteristicilor sale majore, al contactului dintre migratori şi lumea romană şi al modificărilor provocate de migraţii în structura globală a societăţii occidentale. Capitolele al treilea şi al patrulea tratează problemele captivante ale interferenţelor arabe şi slave, respectiv *Maurii şi Iberia* şi *Feudalizarea orientului romanic european (slavii)*, autoarea meritînd — poate mai mult decît în oricare altă parte a lucrării sale — felicitări pentru modul clar şi totodată subtil nuanţat în care prezintă aceste probleme.

Capitolul al cincilea — cu care se încheie acest al doilea volum — tratează, cu o mare bogăţie de date *Situaţia lingvistică în Europa romanică incipient feudală*. Ca şi la primul volum, o serie de note de subsol, de referiri bibliografice judicios selectate şi de hărţi şi alte materiale iconografice vin să completeze, fără a îngreuia, această excelentă lucrare de sinteză — limpede şi armonios concepută, elegant şi concis scrisă — cu privire la un fenomen socio-cultural atît de important ca romanitatea. Ea poate fi citită cu folos nu numai de studenţi, ci şi de un public de cultură cît mai larg, interesat de astfel de probleme.

Nu ne rămîne, aşadar, decît să aşteptăm, cu îndreptăţit interes şi nerăbdare, volumul al III-lea al acestei serii, consacrat, după cîte se pare, mişcării convergente a României actuale.

Domniţa Dumitrescu

Silvian Iosifescu, *Reîntîlniri cu France şi Shaw*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978, 278 p.

Reîntîlnirea literară nu este un accident, ci un act deliberat prin care iei din nou contac — la un interval de timp şi nu printr-o lectură consecutivă — cu un text cunoscut, criteriile de selecţie acţionînd în acest caz cu exigenţă şi precizie. Pentru un literat profesionist, o nouă lectură este condiţia esenţială (şi indispensabilă) în scrierea unui studiu sau în pregătirea unei prelegeri dedicate autorului şi operei în cauză. Pentru un cititor obişnuit, recitirea nu mai este o necesitate, ci o acţiune liber consimţită, de cele mai multe ori din raţiuni pur estetice: refacerea unei bucurii intelectuale, a unei emoţii estetice cel puţin o dată simţite, proces asemănător, dar mult mai puţin frecvent, cu reascultarea unei opere muzicale.

Recitirea are o dublă semnificaţie, atît la nivel de cititor, cît şi la nivel de text: subiectul poate fi judecat după alegerea făcută, după opinia (de obicei mai profundă, mai nuanţată, mai subtilă) pe care o exprimă în legătură cu opera pe care acum o cunoaşte mai bine; obiectul este supus unui test al valabilităţii în timp, dovedindu-şi caracterul mereu revelator. Recitirea „asigură şi aprofundează contactul", „descoperă faţete neobservate ori neglijate la primul contact, atinge straturi semantice mai disimulate", „elimină efectele şi seducţiile facile, identifică manierismele. Oferă aprecierii nu inexistenta temelie a infailibilităţii, ci o mai mare probabilitate de a separa autenticul de îndemînare şi imitaţie" (pp. 8 şi 9).

Adoptînd formula „reîntîlnirilor" (reluare cu dublă semnificaţie, cum arătam: se reiau doi scriitori care fuseseră în mare „vogă" acum cîteva decenii, iar autorul are posibilitatea de a redescoperi opere deja comentate de el cu ani în urmă), Silvian Iosifescu, ale cărui comentarii de literatură universală şi naţională l-au consacrat printre criticii români, propune o interpretare a operei a doi scriitori, pledînd explicit (în *Elogiul recitirii)* şi mai ales implicit (prin rezultatele analizei) pentru virtuţile revenirii la valorile autentice. Alăturarea celor două nume — Anatole France şi G. B. Shaw — nu ni se pare a avea la bază, cu toate paralelele parantetice pe care le stabileşte autorul şi care, împreună cu multele asociaţii întîlnite pe tot parcursul cărţii, dovedesc imposibilitatea eludării metodei comparatiste în studiile de literatură universală, o asemănare între cei doi scriitori, alta decît, cum se spune în prefaţă, că au cunoscut „cea mai spectaculoasă formă a celebrităţii şi se află astăzi într-o relativă penumbră". Exemple semnificative din multe altele. Dar tocmai în această exemplaritate constă valoarea cărţii: în modelul de lectură pe care îl oferă un critic de cultură şi rafinament unor scriitori care, recunoscuţi, sînt, de fapt, tot mai puţin frecventaţi şi cunoscuţi altfel decît la nivel de informaţie generală sau la limita superioară a studiilor de specialitate. Dar nu un studiu sistematic intenţionează să scrie Silvian Iosifescu, ci un comentariu care să susţină, explicînd-o, viabilitatea unor opere, „contemporaneitatea" sau „modernitatea" lor, adică „tocmai capacitatea de a comunica fără invizibile dicţionare şi fără sforţări de readaptare. Este realizarea echilibrului fatal precar, repus în discuţie — între continuitate şi un 'parfum de epocă', care împinge textele spre trecut" (p. 119).

Opiniile acestor noi lecturi, interpretări de text susţinute de citate semnificative, sînt aranjate în capitole care refac — nu în rotunjimi monografice — traiectoria unei evoluţii urmărite nu neapărat în etape cronologice, deşi devenirea istorică nu e neglijată (capitolele *Itinerar* sau *Ipostaze)*, ci în planuri tematice şi în modalităţi estetice. Capitolele eseurilor sînt de fapt analize minuţioase, cu abordarea şi a atributelor stilistice, mai ales în cazul lui France *(Lumea sensibilă,* pp. 47—52), ale operelor şi ale problemelor (prelucrarea istoriei în sensul demitizării ei, *Istorie şi legendă, Soclurile)*, ale domeniilor de activitate, care urmăresc descoperirea acelor structuri de rezistenţă care fac posibilă astăzi frecventarea celor doi autori.

În cazul lui France, cheia ar fi, cum o propune şi autorul din titlu, „distanţă şi participare", adică dubla perspectivă, pe de o parte ironia şi distanţarea nutrite de scepticism şi luciditate, pe de altă parte, înţelegerea şi mila, simpatia pînă la angajare. În cazul lui Shaw — echilibrul dintre afirmaţie şi negaţie, cumpăna dintre creaţie şi discurs. Analiza lui Silvian Iosifescu, profundă şi aplicată, cu dezinvoltura celui care, o dată străpunsă epiderma operei la o primă lectură, a cîştigat prin reîntîlniri accesul la nuanţe şi implicaţii, are şi capacitatea perspectivării unui ansamblu: analizat în operele sale autobiografice, istorice, în pamflete, mituri, cronici literare, France este un autor recuperabil astăzi cel puţin în cîteva din ipostazele sale; după cum Shaw, cercetat în textul dramatic ca şi în cel programatic, se înfăţişează prin însuşi paradoxul convieţuirii artistului cu oratorul.

Concluziile parţiale, schiţate pe parcursul analizelor şi la încheierea fiecăreia dintre cele două etape, ca şi consideraţiile generale despre receptarea critică, despre impresionismul critic capătă o dezvoltare teoretică în secţiunea finală a cărţii, *Maree.* Pe baza a numeroase exemple din aprecierea ierarhică (cataloagele unor colecţii de mare popularitate, premiile literare,

„top"urile de autori) a operelor literare în anumite perioade, *Dinamica bizară* şi *Redescoperiri* urmăresc din unghi sociologic variabilitatea de optică în receptarea unui autor sau a unei întregi etape literare, influenţa mass-media în stabilirea cotelor de popularizare a operelor literare, módele critice. *Modernitate şi clasicizare*, termeni care, în fond, desemnează o aceeaşi noţiune: permanenţa, subliniază în încheiere ideea necesităţii reluării lecturii de texte vechi. Nu este o pledoarie pentru reîntoarcere în trecut pe seama lecturii contemporane, ci o recomandare a criticului cu experienţă de dascăl către un public nerăbdător de a se mai apleca asupra unor valori clasice, de a relua un contact, de a reciti, proces care presupune un cititor evoluat şi cu gustul format. Recomandare înţeleaptă, căci lectura are nu numai rol informativ ci şi un rol formativ, educativ.

Ileana Verzea

Norbert Groeben, *Psihologia literaturii. Ştiinţa literaturii între hermeneutică şi empirizare*, Bucureşti, Ed. Univers, 1978

Cartea lui Groeben aduce în discuţie o problematică ce racordează exegeza literară cu o venerabilă tradiţie speculativă, urmărind stabilirea relaţiei între dimensiunea subiectivă şi cea obiectivă a cunoaşterii.

Pentru a cita la întîmplare, relaţii ca subiect/obiect, reflexiv/non-reflexiv, dat/atribuit etc. sînt tot atîtea grile instrumntale prin intermediul cărora s-ar putea descifra fascinanta devenire a spiritului uman şi a produselor sale. În perimetrul literar, atari raporturi pot fi examinate prin vizorul unei dichotomii deja clasicizate, care pune în ecuaţie categoriile de înţelegere şi interpretare.

Elaborarea categoriei de *înţelegere* în domeniul ştiinţelor literaturii se produce la confluenţa speculaţiei logico-filozofice cu anumite forme ale practicilor filologice clasice. Trebuie remarcată, în acest sens, în primul rînd, contribuţia gîndirii existenţiale şi fenomenologice, ca suport pe care se grefează treptat întreaga sumă a practicilor exegetice tradiţional desemnate drept *hermeneutică*.

Indiferent de ramificaţiile şi de specializarea sa ulterioară, în stadiul său incipient hermeneutica a urmărit formele de obiectivare a spiritului uman într-un produs cultural. În domeniul literar, hermeneutica a fost valorificată în primul rînd de exegeza textuală, care îşi propunea să înţeleagă un text pornind de la intenţia lui originară. Ulterior, vasta critică a cunoaşterii istorice proiectată de Dilthey captează în sfera sa de influenţă tradiţia hermeneutică clasică, legiferînd actul comprehensiunii ca mediere între două psihisme umane.

Aceasta este şi puntea de legătură care face posibilă comunicarea şi ulterior simbioza hermeneutică — fenomenologie. Pe fundalul generator al contaminării dintre tradiţia hermeneutică, spiritualismul diltheian şi fenomenologie, înţelegerea operei literare ca obiect pur intenţional este de conceput numai în termenii rolului constitutiv al conştiinţei receptoare. Accesul la operă este permis de interdependenţa şi de simbioza subiect/obiect „Pentru ontologia fenomenologică a literaturii obiectul este întotdeauna obiect înţeles:" — observă Groeben.

Conceptul de *concretizare*, teoretizat de Roman Ingarden, dar şi de şcoala pragheză, mai ales prin Mukařovsky, deschide calea unor noi disocieri în domeniu. Prin conceptul de concretizare se descrie un proces de ontologizare a conştiinţei receptoare *individuale*. Opera literară are pentru Ingarden o existenţă heteronomă, adică pur intenţională, dependentă de actul pur constitutiv al conştiinţei. Ea are, ce-i drept, o bază ontică într-un suport fizic, pe care însă îl depăşeşte cu mult prin proprietăţile sale specifice. Corelatul obiectiv al concretizării este întrezărit de Ingarden în procesul *obiectivării*, categorie destul de confuz definită, care are drept obiectiv să stabilească apodictic validitatea intersubiectivă a concretizărilor individuale. Potrivit opiniei lui Ingarden, prin obiectivare opera literară se constituie ca transcendentă conştiinţei. Aşadar, pe scurt, prin concretizare trăirea şi interpretarea individuală se suprapun, fiind asumate de acelaşi receptor. Prin obiectivare este ontologizată o „conştiinţă universală" (Groeben) şi se caută o obiectivitate ideală a operei, care tinde să reconstituie intenţionalitatea creatoare ce a generat-o.

Pornit aproximativ de la aceleaşi premise, Mukařovski, prin perspectiva semiotică în care se plasează, subordonează opera unui context cultural şi comunicativ mai larg. Pentru cercetătorul praghez nu orice trăire şi înţelegere individuală creează un obiect estetic, ci numai

cele comune unui grup de receptori. Se conturează în acest fel premisele disocierii trăirii — înțelegere de interpretarea creatoare de obiect estetic, care este condiționată de date contextuale și antropologice. Comprehensiunea, concretizarea individuală, dau naștere unui *sens;* interpretarea generează o *semnificație* socializată.

Ipoteza lui Norbert Groeben referitoare la relația înțelegere/interpretare ne apare ca prelungire și dezvoltare a unor sugestii implicate în doctrina cercetătorilor praghezi.

Groeben vede cunoașterea literaturii prinsă în aporia insolubilă a pendulării între științele spiritului de tip hermeneutic și științele empirice de tip experimental ale naturii. În sistemul terminologic al lui Groeben, hermeneutica se opune lui empiric, autorul folosind cele două noțiuni într-o accepție specială. Dacă în sensul său curent noțiunea de hermeneutică ne trimite, se știe, la aspectul individual și ireductibil al experienței, în ecuația propusă de Groeben ea desemnează etapa inițială — de elaborare a conceptelor metodologice — proprie oricărei cercetări, indiferent de domeniul în care se desfășoară. Metodele hermeneutice folosesc așadar la conturarea unor concepții teoretice, la stabilirea unor ipoteze de lucru, îndeplinind în cadrul unei științe „empirice" (citește experimentale) a literaturii o funcție pur euristică.

Etapa următoare este aceea a testării experimentale a validității acestor modele, prin raportare la orizontul intersubiectiv, transcendent conștiinței individuale.

Subiectul individual este radical și definitiv disociat de receptorul specializat: interpretul. Acesta din urmă nu trăiește opera parcurgînd-o din interior, ci construiește modele ipotetice ale ei — modele descriptive (imanente) dar și explicative (transcendente). În categoria constructelor imanente, Groeben este dispus să recupereze și să valorifice o parte a modelelor prestructuraliste și de interpretare analitică a formei, cum ar fi acelea ale lui Wallek și Warren, Walzel sau Kayser. Categoriile explicative ar tinde, în schimb, spre constituirea unei „paradigme de transcendere a operei", care pornește de la opera construită prin proceduri descriptive și se orientează spre viață, spre societate, spre psihic, spre mediu.

Deși se desprinde de receptorul individual spre a se interpune între el și operă, cercetătorul nu-l poate totuși ignora, afirmă Groeben. Valoarea teoriei sale literare trebuie testată prin confruntarea — sever dirijată de procedura științelor empirice — cu *imaginea-tip* a operei care se presupune că funcționează în interiorul fiecărei colectivități receptoare.

Dar care este *algoritmul* alcătuirii acestei imagini-robot? Este chestiunea cea mai delicată a sistemului propus de Groeben. Materializarea lui într-un veritabil ceremonial (măsurători, chestionare, tehnici de scalare, observații și comparații succesive, clasificări etc.), prezidat mai ales de psihologie — actualmente domeniul pilot al științelor sociale — impresionează. Cu toate acestea nu ne putem învinge bănuiala că prin el se revine, practic, deși pe căi ocolite, la postularea *valorii de adevăr* a modelului alcătuit de cercetare.

Raportarea la imaginea-standard a receptorului, ca entitate istorică, este desigur posibilă și interesantă pentru cercetător, dar ea nu conferă în nici un caz valoare de adevăr modelului său. Din punctul de vedere al teoriei literare pertinentă este numai adecvarea modelului la ipotezele de la care a pornit cercetarea.

Groeben acceptă, pe de o parte, caracterul ipotetic și pur euristic al modelului și al sensului construit de cercetare, dar, inconsecvent, încearcă pe de alta să-i probeze *adevărul*, și, de ce nu, *realitatea*, prin ontologizarea conștiinței receptoare a unui grup.

Dacă imaginea-robot socializată este capabilă să funcționeze ca element de control, de bună seamă că ea are propria sa validitate care o instituie ca reper. Validitate dată de corespondența sa cu instanța supremă: *Intenționalitatea creatoare*. Cercul se închide din nou și Groeben nu reușește să iasă din aporia pe care o incriminase inițial.

Monica Spiridon

Cărți și reviste primite la redacție în anul 1979*

APOLZAN, Mioara, *Casa ficțiunii. Romane și romancieri din deceniul 8*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1979, 223 p.

BALOTĂ, Nicolae, *Arta lecturii*, București, Edit. Cartea Românească, 1978, 440 p.

---

* În această rubrică vor fi menționate toate cărțile și periodicele trimise la redacția noastră de către autori, edituri și colegii ale revistelor. Exemplarele trimise vor intra în colecțiile bibliotecii Institutului „G. Călinescu".

BALOTĂ, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Edit. Eminescu, 1979, 512 p.

BODINGER, Martin, *Cartea românească veche în colecțiile Bibliotecii centrale universitare din Iași*. Catalog adnotat (Vol. 3: Cărți rare și prețioase) de ..., Iași /B.C.U./, 1976, XII + + 468 p. + errata.

BOWLE, John, *The Unity of European History. A political and Cultural survey*. Revised and Expanded Edition, London ..., Oxford University Press, 1970, 392 p.

DICȚIONAR cronologic. Literatura română. Coordonatori I. C. Chițimia — Al. Dima. Autori: Mircea Anghelescu, Dorina Grăsoiu, Emil Manu, Nicolae Mecu, Mihai Moraru, I. Oprișan, Despina Spireanu, București, Edit. științifică și enciclopedică, 1979, 864 p.

EMINESCU, Roxana, *Preliminarii la o istorie a literaturii portugheze*, București, Edit. Univers, 1979, 288 p. (Eseuri).

HAMILTON, Nigel, *The Brothers Mann. The Lives of Heinrich and Thomas Mann 1871—1950 and 1875—1955*, New Haven, Yale University Press, 1979, 422+Xp.

HVIŠČ, Jozef, *Problémy literárnej genológie*, Bratislava, Veda, Vydavatel'stvo Slovenskej Akadémie Vied, 1979, 144 p. cu tab. și sch.

ISTORIA literaturii române — Studii. Coordonator științific: Zoe Dumitrescu Bușulenga. Colectivul de autori: M. Anghelescu, M. Bucur, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Paul Cornea, Alexandru Duțu, N. Manolescu, D. Micu, G. Mihăilă, George Muntean, Al Săndulescu, București, Edit. Acad. R.S.R., 1979, 326 p. + erata.

KORESPONDENCIA Svetozára Hurbana Vajanského, III (Vyber listov z rokov 1860—1916), Bratislava, Veda vydavatel'stvo Slovenskej Akadémie vied, 1978, 608 p. (Korešpondencia a dokumenty, Zväzok 12).

LEACH, Edmund, R., *Critique de l'anthropologie* par ... Traduit de l'anglais par Dan Sperber et Serge. Thion, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 240 p. cu sch. („Le sociologue", 16).

LOGHINOVSKI, Elena, *De la Demon la Luceafăr. Motivul demonic la Lermontov și romantismul european*, București, Edit. Univers, 1979, 264 p.

MANU, Emil, *Arta poetică la români*. Antologie, studiu introductiv, indice de nume, bibliografie, București, Edit. Ion Creangă, 1979, 308 p.

MANU, Emil, *Eseu despre generația războiului*, București, Edit. Cartea Românească, 1978, 412 p. (Eseuri).

NIȘCOV, Viorica, *Cele trei rodii aurite. O istorie a basmelor românești în texte*. Prefață, antologie, bibliografie și traducere de ..., București, Edit. Minerva, 1979, XXXVII +259 p. (Meșterul Manole)

POP, Dumitru, *Folclor din zona Codrului*, Baia Mare, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, 1978, 416 p. + 20 f. ilustr.

PUŠKIN, Aleksandr Sergeevič, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomah*, tom. VI, Hudožestvennaja proza, Idz. 4, Leningrad, Izd'stvo „Nauka", 1978, 576 p.

PUŠKIN, Aleksandr Sergeevič, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomah*, tom. VII, Kritika i publicistika, Izd. 4, Leningrad, Izd'stvo „Nauka", 1978, 544 p.

PUŠKIN, Aleksandr Sergeevič, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomah*, tom. VIII, Avtobiografičeskaja i istoričeskaja proza, Izd. 4, Leningrad, Izd'stvo „Nauka", 1978, 416 p.

PUŠKIN, *Issledovanija i materialy*, tom. VIII, Redakcionnaja kollegija M. P. Alekseev, D. D. Blagoj, I. V. Izmajlov (otvetstvennyj redaktor) R. V. Jezuitova, S. A. Fomičev, Leningrad, Idz'stvo „Nauka", 1978, 312 p.

REFERINȚE critice. Istorie și critică literară, 1976. Indice de semnalare a articolelor referitoare la scriitorii din România apărute în publicațiile periodice din țară. Lucrare întocmită de Ana Mihu, Cornelia Vaida, Monica Gâdâleanu și Susana Olchvary, Cluj-Napoca, /B.C.U./, 1978, II + 526 p.

RIŽSKIJ, Mihail Iosifovič, *Istorija perevodov biblii v Rossii*, Novosibirsk, Izd'stvo „Nauka", 1978, 208 p.

SLAVJANSKIJ i balkanskij fol'klor. Genezis. Arhaika. Tradicii, Moskva, Izd'stvo „Nauka", 1978, 270 p.

SORESCU, Roxana, *Interpretări*, București, Edit. Cartea Românească, 1979, 336 p.

STEINER, Gerhard, GREINER — MAI, Herbert, LEHMANN, Wolfgang, *Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller von de Anfängen bis zur Gegenwart* Herausgeber: ... 1 Auflage. Band. 1. A—G, Leipzig, VEB Bibliographisches Institut, 1977, 656, p. cu

col. [Figurează următorii scriitori români: AGÂRBICEANU, Ion, p. 28, col. 1—2; ALECSANDRI, Vasile, p. 47, col. 2, p. 48, col. 1; ALEXANDRESCU, Grigore, p. 51, col. 1; ALEXANDRU, Ioan, p. 51, col. 1; ARGHEZI, Tudor, p. 93, col. 2, p. 94, col. 1; BACALBAȘA, Anton, p. 127, col. 1; BACOVIA, George, p. 129, col. 1—2; BĂLCESCU, Nicolae, p. 138, col. 2; BANUȘ, Maria, p. 146, col. 1—2; BARANGA, Aurel, p. 147, col. 2; BARBU, EUGEN, p. 150, col. 1—2; BARBU, Ion, p. 150, col. 2; BENIUC, Mihai, p. 184, col. 1—2; BLAGA, Lucian, p. 214, col. 1—2; BOGZA, Geo, p. 226, col. 2, p. 227, col. 1; BOLINTINEANU, Dimitrie, p. 230, col. 2, p. 231, col. 1; BOLLIAC, Cezar, p. 231, col. 1; BRĂESCU, Gheorghe, p. 246, col. 1, p. 247, col. 2; BUDAI-DELEANU, Ion, p. 267, col. 2; CĂLINESCU, George, p. 283, col. 1—2; CAMILAR, Eusebiu, p. 286, col. 1; CANTEMIR, Dimitrie, p. 291, col. 2; CARAGIALE, Ion Luca, p. 296, col. 2, p. 297, col. 1; COCEA, Nicolaus Dimitri, p. 355, col. 2; CONACHI, Costache, p. 362, col. 1—2; COȘBUC, George, p. 371, col. 2, p. 372, col. 1; COSTIN, Miron, p. 372, col. 2; CREANGĂ, Ion, p.377, col. 2, p. 378, col. 1; DAVIDOGLU, Mihail, p. 407, col. 1—2, DELAVRANCEA, Barbu, p. 413, col. 2, p. 414, col. 1; DOBROGEANU-GHEREA, Constantin, p. 441, col. 1; EFTIMIU, Victor, p. 476, col. 1—2; EMINESCU, Mihai, p. 484, col. 2, p. 485, col. 1; FILIMON, Nicolae, p. 523, col. 1—2; FULGA Laurențiu, p. 550, col. 1—2; GALACTION, Gala, p. 558, col. 1; GALAN, Valerian Emil, p. 558, col. 2; GOGA, Octavian, p. 600, col. 2, p. 601, col. 1. Autorul articolelor despre literatura română: dr. Eva BEHRING].

STEUNOU, Jacqueline KNAPP, Lothar, *Bibliografía de los Cancioneros castellanos dell siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, tome II. Cancionero castellano del siglo XV par ...& KNAPP, Lothar, Paris, Editions du CNRS, 1978, XVI+ 640 p cu col. (Documents, études et répertoires publiés par l'Institut de recherche et d'histoire des textes, XXII).

STOJAN, Iliev, *Esteticeskite programi na franskite i ruskite simbolisti*, Sofija, Izdatelstvo na Balgarskata Akademija na naukite, 1979, 306 p.

SZABOLCSI, Miklós, ILLÉS, László, & JÓZSEF, Farkas, *„Wir kämpften treu für die Revolution". Studien zur Geschichte der ungarischen sozialitischen Literatur.* Herausgegeben von: ...Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, 386 p. cu portr.

SZÉLL, Zsuzsa, *Ichverlust und Scheingemeinschaft. Gesellschaftsbild in den Romanen von Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Elias Canetti und George Saiko*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979, 140 p.

THORLBY, Anthony, *European Literature.* Edited by ..., Aylesbury, Hazell Watson & Viney Ltd., 1969, 912 p. cu col. (Penguin Reference Books, R. 35, The Penguin Companion to Literature 2). [Figurează următorii scriitori români: ALECSANDRI, Vasile, p. 44, col. 1—2; ARGHEZI, Tudor, p. 62, col. 1—2, p. 63, col. 1; BACOVIA, George, p. 75, col. 2, p. 76, col. 1; BARBU, Ion, p. 81, col. 2 p. 82, col. 1; BLAGA, Lucian, p. 116, col. 2; CARAGIALE, Ion Luca, p. 160, col. 2, p. 161, col. 1; COȘBUC, Gheorghe, p. 199, col. 2; CREANGĂ, Ion, p. 202, col 1; EMINESCU, Mihai, p. 252, col. 1—2; IORGA, Nicolae, p. 392, col. 2; MACEDONSKI, Alexandru, p. 494, col. 1; PETRESCU, Cezar, p. 611, col. 1—2; REBREANU, Liviu, p. 642, col. 2, p. 643, col. 1; RUMANIAN LITERATURE BEFORE 1850,, p. 673, col 2, p. 674, col 1; SADOVEANU, Mihail, p. 686, col. 1; SEBASTIAN, Mihai, p. 709, col. 2, p. 710, col. 1; ZAMFIRESCU, Duiliu, p. 836, col. 1. Autorul articolelor despre literatura română: E . D. TAPPE].

TURMENSKIJ *Jumor.* Sostaviteli: B. A. Karryev, A. K. Kekilov M. K. Kosaev Ašhabad, Izd'stvo „Ylym", 1978, 216 p. cu ilustr.

Publicații periodice

ANGLIA

The Modern Language Review, London, 1978, vol. 73, Part. 3—4; 1979, vol. 74, part. 1—4.

CANADA

Canadian Review of Comparative Literature — Revue Canadienne de littérature comparée, Ed. monton, 1978, vol. V, nr. 1—3; 1979, vol. VI, nr. 1.

CEHOSLOVACIA

Česká literatura, Praha, 26 (1978), 4.
Český jazyk a literatura, Praha, XXIX (1978—1979), 4—5.
Slavia, časopis pro slovanskou filologii, Praha, XLVII (1978), Sešit 4.

COLUMBIA

Ideas y valores. Revista del Departamento de filosofia de la Universidad nacional, Bogota, 1977, nr. 50; 1978, nr. 51—52.

FRANŢA

Caliban. Annales publiées trimestriellement par l'Université de Toulouse — Le Mirail (Nouvelle série), 1979, Tome XV, Fasc. 1.
Revue de littérature comparée, Paris, LII (1978), nr. 2—4/Hommage à Marcel Bataillon/; LIII (1979), nr. 1.
Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 79 (1979), nr. 1—4, /2/3 — Numéro spécial Voltaire, Rousseau/.

R. F. GERMANIA

Germanisch — Romanische Monatsschrift. (Neue Folge), Heidelberg, 1978, Band 28, Heft. 3—4; 1979, Band 29, Heft 1.
Literature. Music. Fine arts, Tübingen, 1979, vol. XII, nr. 1.
Zeitschrift für Kulturaustausch, Stuttgart, 28 (1978), 4 Vj; 29 (1979); 1—3 Vj.

GRECIA

Balkan Studies, Thessaloniki, 1976, vol. 17, nr. 1—2; 1977, vol. 18, nr. 1; 1978, vol. 19, nr. 2: 1979, vol. 20, nr. 1.
Byzantina, Thessaloniki, Tom. 9.

POLONIA

Dialog, Warszawa, XXIII (1978), nr. 11 (271)—12 (272); XXIII (1979), nr. 1 (273).
Pamietnik Literacki, Wroclaw ..., LXIX (1978), Zeszyt 3—4.
Twórczość, Warszawa, XXXIV (1978), nr. 11 (400)—12 (401); XXXV (1979), nr. 1 (402)—2 (403).

ROMÂNIA

Buletinul ştiinţific al Societăţii studenţilor folclorişti din România, vol. I, Lucrări prezentate la cel de-al XI-lea Colocviu naţional, Cluj-Napoca, 14—16 aprilie 1977, Baia Mare, 1978.
Revista Comisiei naţionale române pentru UNESCO, Bucureşti, 20 (1978), nr. 1—4.
Revista noastră, Publicaţie a elevilor liceului „Unirea" Focşani. (Serie nouă), Focşani, VIII (1979), nr. 58—63.
Revue roumaine, Bucarest, XXXII (1978), nr. 11.
Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux-Arts, Bucarest, 1978, Tome XV.
Romanian Review, Bucharest, XXXII (1978), nr. 8—10.
Viaţa românească, Bucureşti, XXXII (1979), nr. 1—12.

SPANIA

Revista de literatura, Madrid, 1978, Tomo XXXIX, nr. 77—78; Tomo XL, nr. 79—80.

S.U.A

American Literature, Durham, 1976, vol. 47, nr. 4; 1978, vol. 49, nr. 4, vol. 50, nr. 1—2.
Journal of Modern Literature, Philadelphia, 1977, vol. 6, nr. 3—4; 1978, vol. 7, nr. 1.
Rackham Literary Studies. Published by Graduate Students in Literature of the University of Michigan, Michigan, 1978, nr. 9.

UNGARIA

Acta Litteraria. Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, 1978, Tomus, XX, Fasc. 1—2.

U.R.S.S

Ruskaja literatura, Leningrad, 1979, nr. 1.
Slov'jans'ke literaturoznavstvo i folkloristika, Kijv, 1978, vip. 13.
Voprosy literatury, Moskva, 1979, nr. 1—4.

Georgeta Stoia-Mănescu

„RAMURI", noiembrie – decembrie 1979

De mai mult timp, revista „Ramuri" se remarcă printr-o dublă intenționalitate : mai întîi, aceea de a cuprinde și reflecta în paginile ei toate sectoarele vieții noastre politice, ideologice și culturale ; apoi, prin notele de prospețime, inedit și inefabil stilistic pe care le manifestă în paginile consacrate literaturii și artei. În acest sens, numerele pe noiembrie și decembrie sînt elocvente. Numărul 11, care apare înaintea Congresului al XII-lea al P.C.R. rezervă 3 pagini unei analize aprofundate a documentelor ce urmează a fi prezentate Congresului, analize semnate de prim-secretari ai Comitetelor județene de partid Dolj, Gorj, Mehedinți, Olt, Vîlcea : Miu Dobrescu, Ion Gavrilescu, Iulian Ploștinaru, Ion Albuleț u, Teodor Coman. Un amplu și documentat articol, consacrat activității și personalității politice a secretarului general al P.C.R., e semnat de Nicolae Novac și se intitulează *A fi revoluționar*. Reportaje din viața social-economică a Olteniei publică în același număr Ștefan Tunsoiu, Mihai Dușescu, Mircea Pospai. Un eseu teoretico-literar este *Dinamica actualității în artă*, de Grigore Smeu, altul asemenea, plin de originalitate, e *Starea metaforică a limbajului*, de Eugen Negrici. În două ample articole sînt discutate monografia *Mihail Sadoveanu* de Mircea Tomuș (Simon Bărbulescu, *Sadoveanu într-o nouă viziune)* și cercetările structuraliste ale lui D. Caracostea (Ion Apetroaie, *Exegeza structuralistă a poeziei eminesciene*). Trebuie semnalată de asemenea o frumoasă povestire, *Reîntîlnirea* de Dan-Ion Vlad.

Numărul 12 (decembrie, 1979) reproduce ample extrase din *Raportul Comitetului Central cu privire la activitatea P.C.R. în perioada dintre Congresul al XI-lea și Congresul al XII-lea, prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu*. De asemenea, numeroase ecouri la lucrările Congresului. Constantin Drăgoescu, președintele Comitetului de cultură al județului Dolj, publică un concentrat articol despre sarcinile ce revin muncii ideologico-artistice a județului, în urma directivelor Congresului *(Un amplu program de acțiuni)*. În *Două sinteze literare*, Serafim Duicu supune unui examen atent lucrările apărute anul acesta sub egida Institutului „George Călinescu" : *Literatura română. Dicționar cronologic*, și *Istoria literaturii române. Studii*. E remarcabil, apoi, interviul lui Ioan Ion Diaconu cu academicianul Emil Condurachi despre *Dovezile trainice ale permanenței în istorie a poporului român* și recenzia lui Dinu C. Giurescu despre *Jurnalul Marthei Bibescu*. În ambele numere ni se impune prezența lui Șerban Cioculescu, autor al unor dialoguri spumoase, vii, pe teme istorico-literare : *Noul vocabular cinematografic* (nr. 11), *Portretul și „iepurii" divinului Mateiu* (nr. 12). Un frumos articol despre activitatea cenaclului „Flacăra" îi aparține lui George Arion (nr. 12). Despre poetul umorist Stelian Filip și despre genul umoristic în genere, scrie tot aici Pompiliu Marcea *(Un umorist)*. Mereu mai atractivă e cronica de teatru, rubrică susținută de Romulus Diaconescu : în ultimele numere se referă, competent și subtil, la noile spectacole cu piesele lui Caragiale : *O scrisoare pierdută* (regia lui Radu Beligan) și *O noapte furtunoasă* (regizor Alexa Visarion). Cu interes deosebit se citesc interviurile lui Marin Sorescu cu două personalități proeminente din literatura europeană contemporană : dramaturgul spaniol Antonio Buera Vallejo și poetul italian Edoardo Sanguinetti. Prin întrebări subtile, spontane, Marin Sorescu obține din partea celor doi interlocutori răspunsuri adînci și pline de spirit pe teme de literatură contemporană.

Marian Vasile

„Secolul 20", nr. 1, 2, 3/1979

Primele numere din acest an ale „Secolului 20", 1, 2 și 3/1979, impun de la primul contact, vizual, printr-o ținută exterioară ce vădește gust ales, ochi format și acurateț e profesională. Prezentarea grafică este atît de atractioasă, încît, răsfoind volumul, oricît de sumar, pînă și cele cîteva pagini albe par neglijențe tipografice premeditate, interstiții menite să impresioneze

odihnitor privirea și intelectul, cezurînd nu numai spațial densitatea scriiturii și luxurianța cromatică a reproducerilor. Sînt merite de domeniul evidenței, care au statornicit prestigiul revistei în conștiința intelectualilor de la noi și de aiurea. Nu singurele, întrucît și de această dată actualitatea stringentă și diversitatea problematică, elevația spirituală mărturisind deschideri programatice dialectice spre universalitate în prospectarea fenomenului contemporan de creație plasează hotărît „Secolul 20" la nivele competitive cu cele mai izbutite periodice de acest profil editate în străinătate. Cu certe atuuri de a le întrece ; o dovedesc cu prisosință și numerele în discuție.

Materia celor trei numere, fastuos bogată și variată, umple spațiul unui volum masiv, organizîndu-se în cîteva rubrici majore, ilustrate funcțional. Revistă de literatură universală, se afirmă expres pe frontispiciu, „Secolul 20" participă efectiv la dezbaterile contemporane privind tendințele definitorii care se consumă în literatura și arta zilelor noastre. Acestui deziderat, intenționat antiprovincial în planul culturii, i se integrează și colocviul desfășurat nu de mult la Bled — R.S.F. Iugoslavia pe tema *Specific național și universalitate*. Urmînd unei mese rotunde și unei ample anchete, amîndouă cu largă participare internațională, publicate în numere anterioare, intervențiile specialiștilor de la Bled, găzduite cu antrenantă amabilitate în paginile revistei, reprezintă întemeiate luări de poziție ale unor reprezentanți ai literaturilor în genere nedreptățite în transferul de valori de prioritatea țărilor apusene. Iată de ce, pornindu-se de la înțelegerea adecvată a relației național-universal, s-a stăruit relevant asupra conceptului de literatură universală ca sumă nepărtinitoare a tuturor literaturilor (B. Pogačnik, Ljubljana) și asupra șanselor de înfăptuire a „literaturii mondiale" (Yeh-Chun-Chan, Beijing) ori asupra falsei antinomii dintre culturile majore și cele minore (G. Șerban, București) și asupra necesității proteismului culturii într-un ev dinamic precum cel contemporan (Vl. Ognev, Moscova) etc. De fiecare dată s-au propus viziuni și rezolvări echitabile, unele de tot interesante, chiar dacă nu totdeauna originale, care să sublinieze contribuția tuturor popoarelor la închegarea patrimoniului cultural al umanității.

Alura unui dialog o au și prospecțiunile și disocierile operate în jurul romanului, în realitate texte inedite, exclusiv intervenția lui R. M. Albérès, referitoare, toate, la destinul contemporan al speciei și la evoluția ei în viitor. În cele cîteva ipostaze ale romanului italian actual (S. Pantasso), ca și în extrasele despre romanul-oglindă a autorului și a epocii (A. P. Mandiargue), libertatea neîngrădită a „celui mai larg și suplu mijloc de expresie"(P. Gascar) și evoluția personajului în procesul de elaborare (R. Sabatier), autorii afirmă, în fond, disponibilitatea practic ilimitată a tehnicilor narative. Pregătind, într-un fel, opiniile lui Albérès : eliberată de gramatică și logică, adjectiv și frază, personaj și intrigă, epica de amploare se va dezvolta prin reabilitarea ludicului, proliferînd romanul-sumă mitologic, spre exemplu. Mai puțin noi ca problematică în sine sînt, la drept vorbind, mai mult ecouri ale discuției asupra prozei de mare întindere, cîndva aprinsă, într-adevăr, acum însă intrată într-o fază mai calmă.

Asemenea altora precedente, volumul este centrat pe o personalitate proeminentă a literelor universale, de astă dată Italo Svevo. Creația marelui scriitor italian este considerată sub unghiuri multiple, alcătuindu-se o imagine cuprinzătoare, quasimonografică. Oameni de cultură specializați în domenii diferite, înrudite sau nu, întreprind convergent demersuri valorizante variat perspectivate metodologic. Întemeiați pe lectura operei și a corespondenței, pe contacte directe sau aminitirile contemporanilor, universaliști români și străini (M. Eliade, Al. Balaci, Fl. Potra, H. Tepperberg, A. Roman, D. C. Derer) ori scriitori (E. Montale, N. Manea) emit opinii cu deplină acoperire despre proza și teatrul din Svevo, sugerînd contururile diferențiale în conștiința posterității. Jaloanele receptării operei sînt doveditoare în acest sens (V. Larbaud, E. Emanuelli, R. Bazlen, E. Vittorini, G. Debenedetti, A. Robbe-Grillet).

Literatura mai este reprezentată de profilul interesant al unei reviste, „Nuova Rivista Europea" (A. Roman) și de portretul unui poet, Michel Dard (Șt. A. Doinaș, I. Eliade), suita personalităților încheindu-se cu două scriitoare străine, prietene ale României, H. Tournaire și Cl. Janés, semnalate de R. Vulpescu și, respectiv, M. Gheorghiu. De fiecare dată, aserțiunile critice, istorico-literare sau comparatiste, dominant eseistice, sînt rezemate pe utile texte exemplificative traduse fluent în românește.

Adăpostită cu generozitate firesc prioritară, arta cuvîntului scris este secondată și în primele trei numere din acest an de alte discipline umaniste. Dintre artele plastice, picturii i se acordă un loc preferențial prin Marcel Iancu, un episod distinct în istoria artei universale, evocat cu căldură de cei ce l-au cunoscut (Tr. Tzara, J. Arp, H. Richter, I. Barbu, C. Petrescu, I. Vinea, St. I. Neniţescu, G. Șerban), și de Ion Gheorghiu. Pe lîngă excelentele reproduceri incitante la meditație, cel din urmă se bucură de o sensibilă interpretare aparținînd lui D. Hăulică. Conceput cu trudnică migală, într-un stil cu subtile fiorituri de idei, mustind de erudiție și urmînd arabescurile spectaculoase ale unei gîndiri critice de profunzime, ce deconcertează spiritul leneș, de aceea, nu prea ușor de urmărit, studiul conține o temeinică și delicată explici-

tare valorizantă a problemelor nu de puține ori dificultuoase, pe care le ridică pictura lui Ion Gheorghiu. Alte rubrici consemnează contribuția unui mare sociolog al artei, Arnold Hauser (Sz. Jànos), a unui teoretician marxist al culturii, R. Williams (St. Stoenescu), și a unui cibernetician în domeniul urbanistic, N. Schöffer (O. Barbosa).

Volumul înfățișat, ilustrativ, confirmă o dată în plus că revista „Secolul 20" reprezintă efectiv largi posibilități de prospectare și urmărire a fenomenului cultural universal, spațiu înăuntrul căruia se străduiește să impună la locul cuvenit valorile românești. Evident, existînd loc pentru mai mult și mai bine, „Secolul 20" este ceea ce trebuie să fie și trebuie să fie ceea ce este.

Stan Velea

Colocviul asupra dicţionarelor literare

La Iaşi, în aula Bibliotecii Centrale „M. Eminescu", s-a desfăşurat, în zilele de 7—8 decembrie 1979, „Colocviul asupra dicţionarelor literare şi a locului lor în cadrul culturii româneşti contemporane", sub egida şi în organizarea unor instituţii locale: Institutul de lingvistică, istorie literară şi folclor al Universităţii, Comitetul judeţean de cultură şi educaţie socialistă, Asociaţia scriitorilor şi Filiala Societăţii de ştiinţe filologice.

În cele două zile s-au prezentat peste treizeci de comunicări, unele cu teme sau constatări teoretice (Paul Cornea, Adrian Marino, Mircea Anghelescu, Aurel Sasu, Florin Faifer, Al. Călinescu, Mihai Zamfir, Sorin Pârvu), altele (cele mai multe) cu referire la dicţionarele literare româneşti (Marian Popa, Al. Piru, Mircea Popa, Ion Hangiu, Dan Mănucă, Marica Pietreanu, Ion Istrate, Eugen Simion, Valentin Taşcu, Iordan Datcu, Ion H. Ciubotaru, I. Constantinescu, Eugen Todoran, Octavian Onea); de asemenea, o serie de comunicări s-au referit la apariţia şi diversificarea dicţionarelor ca instrumente de lucru sau la dicţionare şi enciclopedii străine, precum şi la materia românească cuprinsă eventual în ele (I. C. Chiţimia, Const. Ciopraga, G. Mihăilă, Valeriu Stoleriu, Horst Fassel, Livia Cotorcea şi Sorina Bălănescu — în colaborare). În fine, cîţiva dintre autorii *Dicţionarului literaturii române de la origini pînă la 1900* (1979) au intrat în probleme de lucru şi de concepţie ale acestui remarcabil dicţionar, care a constituit, de fapt, mobilul colocviului (Gabriela Drăgoi, Remus Zăstroiu, Leon Volovici, Constantin Teodorovici).

Teoretic, s-a discutat despre „necesitatea sau inutilitatea dicţionarelor literare, după anumite opinii mergîndu-se pînă la a se considera că asemenea instrumente înseamnă o criză a cercetării ştiinţifice şi o piedică în lucrul şi fulguraţia inteligenţei critice, singurele care marchează marile personalităţi ale domeniului. În general, a dominat însă ideea că dicţionarele sînt folositoare, oricare ar fi principiile de construcţie, iar *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900* este o operă exemplară.

În ce priveşte dicţionarele româneşti în sine, s-au făcut, mai cu seamă, observaţii critice principiale şi de amănunt, uneori destul de dure (dar şi subiective), atrăgîndu-se totuşi atenţia, de alţi participanţi, că anumite lipsuri nu pot şi nu trebuie să întunece părţile pozitive şi ceea ce constituie contribuţia fiecăreia dintre lucrări. Pe deasupra, s-au arătat de către referenţi servituţile la care sînt supuse asemenea lucrări (Marian Popa), lucrul sau metoda unor noi dicţionare, precum un dicţionar cronologic al romanului românesc (Mircea Popa), un dicţionar românesc de critici şi istorici literari (Al. Piru), un dicţionar al presei literare (I.Hangiu), probleme legate de dicţionarul literaturii române din secolul al XX-lea (în lucru la Iaşi), care se va opri, justificat, la 1950 (Dan Mănucă), locul pe care trebuie să-l ocupe în dicţionarele româneşti cultura populară (Ion H. Ciubotaru) sau lucrul şi concepţia unui dicţionar al literaturilor străine în România (I. Constantinescu).

Referitor la dicţionarele străine, s-a insistat, între altele, în ce le priveşte pe cele occidentale, asupra lipsurilor legate de cultura şi literatura română (Const. Ciopraga, Valeriu Stoleriu), asupra meritelor pe care le are din acest punct de vedere *Kratkaja literaturnaja encyklopedja*, 9 vol., 1962—1978 (G. Mihăilă) sau asupra tipurilor şi profilurilor de dicţionare literare ruse şi sovietice, cu părţile pozitive şi scăderile lor, văzute de ochiul unor rusişti (Livia Cotorcea şi Sorina Bălănescu).

Cuvintele de deschidere şi închidere au fost rostite cumpănit şi cu prestanţă de prof. dr. Silvia Butureanu, decanul Facultăţii de filologie şi directorul Institutului de lingvistică, istorie literară şi folclor.

I. C. Chiţimia

Metode tradiţionale şi moderne în cercetarea fenomenului literar-artistic

Sub egida Secţiei de teorie şi istoria artei şi literaturii a Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice a R. S. România, s-a desfăşurat pe data de 28 decembrie 1979 dezbaterea ştiinţifică cu tema *Metode tradiţionale şi moderne în cercetarea fenomenului literar-artistic.*

Au participat membri ai Academiei de Științe Sociale și Politice, cercetători științifici de la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" și de la Institutul de istorie a artelor, cadre didactice de la Facultatea de limba și literatura română. Dezbaterea a fost deschisă și condusă de prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga.

Discuțiile purtate s-au referit în special la virtuțile și limitele metodelor moderne de investigație.

Acad. I. Coteanu a abordat problema intertextualității din punct de vedere lingvistic; prof. Solomon Marcus a prezentat unele rezultate obținute pe plan mondial prin utilizarea calculatoarelor electronice în studiile și analizele de istoria artei și literaturii; prof. Paul Cornea a glosat pe marginea chestiunilor ridicate de sociologia literară și îndeosebi de sociologia textului; prof. Ion Ianoși a ridicat problema raporturilor dintre metodă și filozofie; dr. Răzvan Theodorescu s-a referit la implicațiile metodei iconologice în istoria artei; dr. Gabriel Liiceanu a oferit o mostră concretă de analiză iconologică (propunînd un mod de lectură a peisajului *Stînci de cretă pe Rügen*, de Caspar David Friedrich); dr. Radu Bogdan a vorbit despre riscurile absoiutizării diverselor metodologii; prof. I. Frunzetti a adus elogii unor metode tradiționale și factorului subiectiv în cercetare; dr. Mihai Dinu a enunțat cîteva din concluziile privitoare la semnificațiile dramaturgiei, rezultate din analizele cantitative; Nina Zattoviceanu s-a referit la impasul muzicologiei contemporane; dr. Adriana Mitescu a discutat despre raporturile dintre metodele tradiționale și metodele moderne; prof. Ov. S. Crohmălniceanu a reliefat rolul metodelor psihologice în înțelegerea actului artistic; dr. Radu Stan a vorbit despre funcțiile gîndirii algoritmice în muzică, iar N. Tertulian a evocat cîștigurile impresionante ale criticii intituitivo-impresioniste, cerînd să se țină seama de ele în cercetările întreprinse cu metodologii moderne.

Dezbaterea a evidențiat necesitatea aplicării conjugate în cercetare atît a metodelor noi cît și a celor tradiționale; utilitatea abordării fenomenului literar-artistic dintr-o perspectivă cît mai variată.

I. Oprișan

Rodica Florea, cercetător științific principal în Institutul „G. Călinescu", a efectuat, între 21 oct.—19 nov. 1979, o călătorie în R.D.G., în cadrul schimbului cultural. Călătoria — de interes profesional și de documentare culturală — a cuprins, în afară de Berlin, orașele Weimar și Halle. Scopul principal al acestei călătorii a fost perfecționarea colaborării dintre Academia română și cea germană, privind publicarea, la editura berlineză „Volk und Wiessen", a *Compendiului de literatură română contemporană*, contractat cu această editură de către Institutul „G. Călinescu". Rodica Florea a avut și o întrevedere cu prof. Werner Bahner, discutînd pe marginea unor principii metodologice în tratarea literaturii contemporane. Convorbirea a însemnat un fructuos și interesant schimb de experiență, cu referiri concrete la modalitățile adoptate, la periodizare și tematică, avute în vedere în volumele de istorie a literaturii române contemporane care se elaborează la Institutul „G. Călinescu", precum și la volumele de literatură germană contemporană redactate la Institutul de literatură din Berlin.

Între 2—23 noiembrie 1979, Vasile Marian, cercetător principal la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", a întreprins o călătorie în U.R.S.S. în scopuri documentar-științifice. Obiectivul deplasării a fost cercetarea criticii sovietice din perioada 1917-1930, în mod special a curentelor de avangardă: futurism, constructivism, imaginism etc. În biblioteci din Moscova și Leningrad a studiat mai multe din revistele acestor grupări ca, de pildă: „Gazeta futuriștilor" (1918), „Arta Comunei" (1918—1919), „Lef" (1923), revistele futuriștilor; „Sirena", „Hotel pentru călătorii întru frumos", revistele imaginiștilor; volumele *Imaginiștii* (1925) și *Biznes* (1929), ultima fiind o culegere de lucrări ale grupului constructivist; revistele „Proletcultului" și ale grupului „Kuzniția" și altele. La Moscova a avut o discuție pe tema respectivă cu cercetătoarea N. I. Dikușina de la Institutul de literatură universală „A. M. Gorki", iar la Leningrad o altă convorbire cu cercetătorul V. V. Bazanov de la Institutul de literatură rusă „Casa Pușkin".

Al. Săndulescu a efectuat o călătorie de documentare în R. D. Germană în perioada 3—24 dec. 1979. A avut fructuoase întîlniri științifice cu prof. dr. Werner Bahner, membru al Acade-

miei de științe din Berlin, prof. dr. Klaus Bochmann și dr. Johannes Thiele, de la Universitatea din Leipzig, cu dr. Erwin Silzer, de la Universitatea din Halle, cu prof. dr. Hahn, directorul Arhivelor Goethe—Schiller din Weimar, dr. Eva Behring, de la Institutul Central de istorie literară din Berlin și dr. Anne Klingenberg, de la același institut, cu filiala la Weimar. Discuțiile s-au purtat cu privire la destinul unor scriitori români din Germania, scriitori care au trăit o parte a vieții lor acolo, ca de ex. I. L. Caragiale, care au studiat și au susținut teze de doctorat, ca Paul Zarifopol, sau care s-au aflat în corespondență cu oameni de litere sau filologi germani, ca B. P. Hasdeu.

Al. Săndulescu a cercetat mari biblioteci și arhive, ca acelea din Berlin, Halle, Weimar, descoperind trei articole despre B. P. Hasdeu și Titu Maiorescu, semnate de Hugo Schuchardt în „Literarische Zentralblatt" (1875), „Zeitschrift für Romanische Philologie" (1877) și de Gustav Meyer în „Augsburger Allgemeine Zeitung" (1879), importante pentru ecoul pe care l-au avut în cultura germană operele celor doi mari scriitori și oameni de știință români. La Biblioteca Universității din Halle, Al. Săndulescu, care a editat cea mai mare parte a operei lui Paul Zarifopol (1970—1971), a descoperit teza de doctorat a eseistului: „Kritischer Text der Lieder Ricards de Fourniral, Inaugural-Dissertation", susținută în 1904, despre care, în afara titlului și a conducătorului științific, nu se știa nimic pînă acum.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and comentaries on scientific life aiming at giving information about the results attaiend in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view, methods of exploration and interpretation of the literary phenomen.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members on the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and te complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsability for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world with other printed matter of a similar type.

Din lucrările apărute în Editura Academiei R. S. România mai găsiți în librării:

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, **M. Eminescu,** *Opere*, VI, 1963, 56 lei.
Sub red. Tudor Vianu, **Al. I. Odobescu,** *Opere*, I, 1965, 32 lei.
Sub red. Al. Dima, **Al. I. Odobescu,** *Opere*, II, 1967, 37 lei.
Sub red. Al. Săndulescu, **Duiliu Zamfirescu,** *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.
Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.
Sub red. Adrian Fochi, **I. U. Iarnik, Andrei Bîrseanu,** *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.
Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui Ion Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.
I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.
Sub red. D.M. Pippidi, **D. Cantemir,** *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.
Sub red. V. Cândea, **D. Cantemir,** *Opere*, I, 1974, 36 lei; IV, 1973, 35 lei.
Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I. P. „INFORMAȚIA" Cd. 1787

Lei 25

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
TOMUL 29, NR. 1, 1980

I 2779

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Mihnea Gheorghiu
Centenar Tudor Arghezi:
I. Cheie-Pantea, Dorina Grăsoiu, Mihai Vornicu
În dezbatere: Tratatul de istorie a literaturii române:
Rodica Florea, Nicolae Mecu
Literatură și istorie:
I. C. Chițimia, Andrei Pippidi
Călinesciana:
Florea Ghiță, Georgeta Stoia-Mănescu
Interferențe critice:
Emil Manu, Adriana Mitescu, Elena Siupiur
Literatură universală și comparată:
Luminița Beiu-Paladi, Felix Karlinger, Monica Pillat
Texte și documente:
Lucian Chișu, Paul Păltănea
Literatura română în școală:
Marin Buga
Cronica ediției:
Recenzii:
Revista revistelor
Actualitatea științifică

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOM. 29

2

aprilie — iunie

1980

1990

- IUI. 2005

1 IIII. 2016

COMITETUL DE REDACŢIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA

Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, institut în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a vă asigura colecţia şi primirea la timp a revistei vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod 71021 (de unde publicaţia noastră poate fi procurată direct sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:

Bd. Republicii, nr. 73, Bucureşti, II,

cod 70311

I 2779.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 29
Nr. 2, 1980

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IANI 2022

MIHNEA GHEORGHIU, Acea frază memorabilă 169

Centenar Tudor Arghezi

MIHAI VORNICU, Poezia ca tehnică a genezei 173
I. CHEIE-PANTEA, T. Arghezi și „transcendența goală" 189
DORINA GRĂSOIU, Motivele „bătăliei" Arghezi 199

În dezbatere: Tratatul de istorie a literaturii române

NICOLAE MECU, Dramaturgia junimistă 205
RODICA FLOREA, Adversarii Junimii 213

Literatură și istorie

I. C. CHIȚIMIA, Coordonate fundamentale ale literaturii române vechi 223
ANDREI PIPPIDI, Moldova contesei Dash și a lui Alexandre Dumas (I) 235

Călinesciana

FLOREA GHIȚĂ, Sensul istoriei și dimensiunea umană în romanele lui G. Călinescu 245
GEORGETA STOIA—MĂNESCU, Un important fond epistolar: corespondența primită de G. Călinescu 251

Interferențe critice

ADRIANA MITESCU, The zero sign of the poetical silence in L. Blaga 261
ELENA SIUPIUR, Valențe și limite ale monografiei literare 269
EMIL MANU, Critica și poezia contemporană 279

30157.

Literatura universală și comparată

LUMINIȚA BEIU-PALADI, Modelul italic—catalizator al spiritualității românești în concepția cărturarilor transilvăneni 285
MONICA PILLAT, Ecouri ale operei lui E. A. Poe în România 295
FELIX KARLINGER (Salzburg), Ein Märchen der Brüder Grimm als Vorlage einer Ballade 305

Literatura română în școală

MARIN BUGA, Analiza poeziei *Stalactita* de Lucian Blaga 313

Texe și documente

PAUL PĂLTĂNEA, Informații inedite despre tinerețea lui Costache Negri 319
LUCIAN CHIȘU, D. Caracostea în corespondență cu I. Bianu 325

Cronica ediției

VASILE SANDU, Al. Odobescu, *Opere*, VIII 331

Recenzii

Dicționarul folcloriștilor (I. Oprișan); Liviu Rusu, *Studii despre Titu Maiorescu;* (Bucur Țincu); Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane.* Studii critice (Ileana Verzea); D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiologice în Commedia lui Dante* (Monica Spiridon). 335

Revista revistelor

Convorbiri literare, Cronica (E. M.). 345

Actualitatea științifică 347

Cărți și reviste primite la redacție (Georgeta Stoia-Mănescu) 353

Tome 29
No. 2, 1980

The Review of Literary History and Theory

Summary

MIHNEA GHEORGHIU, That memorable sentence 169

Tudor Arghezi's centenary

MIHAI VORNICU, Poetry as art of genesis 173
I. CHEIE-PANTEA, T. Arghezi and the "empty transcendence" 189
DORINA GRĂSOIU, The Reasons of the "battle" Arghezi 199

Debates: The treatise on the history of romanian literature

NICOLAE MECU, The Drama at Junimea 205
RODICA FLOREA, Opponents of Junimea 213

Literature and history

I. C. CHIȚIMIA, Fundamental coordinates of old Romanian literature 223
ANDREI PIPPIDI, Countess Dash and Alexandre Dumas in Moldavia (I) . . . 235

On Călinescu

FLOREA GHIȚĂ, Sense of history and human outlook in Călinescu's novels 245
GEORGETA STOIA-MĂNESCU, An important epistolary stock : the correspondence received by G. Călinescu 251

Critical collisions

ADRIANA MITESCU, The zero sign of the poetical silence in L. Blaga 261
ELENA SIUPIUR, Means and boundaries of the literary monograph 269
EMIL MANU, Criticism and contemporary poetry 279

Comparative literature

LUMINIȚA BEIU-PALADI, The Italian model – a catalyst of Romanian spirit in the outlook of the Transylvanian scholars 285
MONICA PILLAT, Echos of E. A. Poe's works in Romania 295
FELIX KARLINGER (Salzburg), Ein Märchen der Brüder Grimm als Vorlage einer Ballade 305

Romanian literature in school

MARIN BUGA, The analysis of L. Blaga's poem *Stalactita* 313

Texts and documents

PAUL PĂLTĂNEA, New information on Costache Negri's youth 319
LUCIAN CHIȘU, D. Caracostea in correspondence with I. Bianu 325

Chronicle of editions

VASILE SANDU, Al. Odobescu, *Works (Opere)*, VIII 331

Comments and book-reviews

Dicționarul folcloriștilor (I. Oprișan); Liviu Rusu, *Studii despre Titu Maiorescu* (Bucur Țincu); Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane* (Ileana Verzea); D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiologice în Commedia lui Dante* (Monica Spiridon). 335

The Review of reviews

"Convorbiri literare", "Cronica" (E. M.) 345

Scientific news. 347

Books and magazines received (Georgeta Stoia-Mănescu) 353

MIHNEA GHEORGHIU

ACEA FRAZĂ MEMORABILĂ

Ciudata împreunare a zodiilor tinerei intelectualități române din primii ani după Eliberare, care făcuse ca frontul ideologic al literaților și filosofilor noștri să învețe carte de la cei mai buni dintre învățătorii pe care și-ar fi dorit orice student din România (Iorga, N. Cartojan, G. Oprescu, Al. Rosetti, P. P. Panaitescu și D. Gusti, T. Vianu și M. Ralea și alții ca dînșii) a mijlocit ca și doctoratul meu în litere și filosofie să fie iscălit de unii dintre ei, plus George Călinescu. Profesorul mi-a spus atunci această vorbă de neuitat : *Istoria literaturii române nu poate să fie decît o demonstrație a puterii de creație română, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală.*

Această frază memorabilă a lui C. Călinescu m-a urmărit adesea în întreaga mea activitate culturală din aceste lungi decenii.

Numărul impresionant de cărți, tratate și dicționare de literatură română apărute în anii din urmă reprezintă, într-o bună măsură, o reafirmare concretă și valoroasă a acestui postulat al istoriei și criticii literare românești și o confirmare în plus a direcției pentru care au optat efectiv cei mai prestigioși exponenți ai gîndirii social-politice, ai revoluției culturale din țara noastră, în lumina Programului Partidului Comunist Român.

Prezentarea și analiza critică a patrimoniului literar, din zorile creației noastre culte și populare și pînă la realizările notabile ale literaturii contemporane, dețin astfel avantajul dublu al obiectivității științifice și al autenticității destinate să ofere cititorului român și străin liniile directoare și trăsăturile specifice ale literaturii naționale în contextul ei universal. Este firesc, fără îndoială, ca orice contribuție personală a cercetătorului și profesorului de literatură să reflecte concepția generală și chiar preferințele personale ale autorului oricărei lucrări serioase pe una din numeroasele teme supuse studiului său aplicat la opera scriitorului cercetat. Dar, în același timp, exigențele sale, ca om de știință, trebuie să-i evite orice tentă de subiectivism, deoarece caracterul însuși al cercetării istorico-teoretice ca ideologie îi recomandă o mai mare atenție față de finalitățile ei pe multiple planuri.

Inițiativa de ample proporții a realizării unor lucrări fundamentale în domeniul istoriei în general și al istoriei culturii în special, a impus tuturor colectivelor de autori o concepție redactorială de ansamblu și o viziune axiologică unitară, conforme programului convenit.

Numărul impresionant, mereu în creștere, al cititorilor și mai cu seamă al tinerilor studioși dornici să cunoască literatura română, ridică în fața istoricului literar o inevitabilă problemă de fond : aceea de a informa

Rev. ist. teorie. lit., tom. 29, nr. 2, p. 169—171, București, 1980

corect și cuprinzător și de a recurge la raționamente precise și accesibile, renunțînd la acel tip de ambiguitate pe care unii hermeneuți o consideră încă „creatoare", în absența puterii intelectuale de decizie, atît de necesară mentorului de opinie și educatorului. Pentru că orice sursă de confuzie devine, în acest caz specific, dăunătoare în proporție de masă.

Dezbaterile științifice multidisciplinare, care s-au succedat într-un ritm susținut în anii din urmă, au permis istoricilor și arheologilor, etnologilor și lingviștilor, specialiștilor în științele sociale și politice, să găsească baza comună a unei optime structuri generalizante, a tratatelor și lucrărilor fundamentale, în curs de elaborare și apariție, începînd cu periodizarea și metodologia acestora și continuînd cu armonizarea țelurilor pe care și le-au propus colegiile redacționale respective, în lumina sarcinilor asumate.

Înfăptuirea acestor angajamente majore, în sprijinul politicii noastre culturale, a pus în mișcare energii și competențe de-a dreptul impunătoare, ale căror realizări se înscriu, încă de pe acum, printre cele mai valoroase contribuții științifice de specialitate la care putea aspira frontul nostru ideologic în acest domeniu, vrednice de altitudinile remarcabile atinse de profesorii noștri de istorie și literatură română și universală, ca un veritabil salt calitativ în materie.

Au existat, desigur, pe parcurs și unele elemente discordante, de natură să diminueze rezultatele scontate, provenind din acel fond de subiectivitate insuficient reținută, al „genului iritabil" scriitoricesc, și n-au lipsit nici ecouri sceptice izvorîte din micile dificultăți pe care „consensul" le ridică adeseori în fața diversității. Finalitatea seducătoare a dezbaterii libere și acțiunea de profundă responsabilitate a celor mai buni dintre noi au prevalat în cele din urmă asupra micului izolaționism al feudelor cărturărești geloase pe succesul altuia. Și buna credință a izbîndit asupra difuzelor ambiții personale inerente criticului de stil vechi, gîndirea creatoare deschizînd și lucrării acestuia din urmă ieșirea din coordonatele restrictive ale inerției și ale etichetărilor comode.

O remarcabilă rezultantă a acestei întreprinderi cutezătoare, ce cuprinde toate disciplinele și aspectele istoriei naționale, constă în *cooperarea și coordonarea eforturilor* celor mai de seamă dintre cercetătorii noștri în domeniile abordate (incluzînd artele, limba și literatura română) în vederea clarificării și ordonării informațiilor mai vechi sau mai noi, în scopul unității și utilității lor pe ansamblul lucrărilor fundamentale anunțate. Astfel, mulți dintre colegii noștri au fost neplăcut surprinși că, de aproape o jumătate de veac, n-a existat o formă practică de colaborare (sau măcar de confruntare periodică) între, de pildă, istorici și filologi pe o temă atît de importantă ca nașterea limbii și poporului român!... Au fost, de asemenea, necesare mai multe reuniuni științifice colegiale pentru dezbaterea unor perioade și aspecte mai puțin cunoscute și de aceea unilateral studiate sau interpretate de anumiți autori și care s-au dovedit utile pentru combaterea unor neadevăruri, perpetuate în virtutea inerției, datorate, „alinierii" sau „alienării" unor interpretări personale inadecvate. S-au evocat cazuri dintre acestea, în care detractori străini ai culturii românești au adus în sprijinul teoriilor lor calomnioase citate din unii autori români, pe care cercetarea incompletă sau condeiul iresponsabil i-a împins să scrie inexactități și uneori curate prostii.

Nu știu dacă mai trebuie să li se spună cercetătorilor noștri din științele istorice că munca lor are un caracter politic tot mai pronunțat; că lipsa unei concepții clare de ansamblu, — materialismul istoric și dialectic, — și a unei poziții determinate de o viziune globală politologică contemporană, îi pune într-o situație de inferioritate intelectuală, tactică și strategică, față de unii dintre colegii lor din alte țări, care nu se abțin de la devieri (mai mici sau mai mari) de pe făgașul adevărului, ca să-i intimideze și să-i agreseze pe cei dintre noi mai deprinși cu duhul blîndeții.

Poporul român, bun și tolerant cu toate neamurile și credințele, dar care și-a păstrat conștiința clară a unei totalități strict individualizate și unitare, face parte culturalmente dintr-un univers european specific, deschis dialogului spiritual cu toate continentele. De aceea energiile spiritului românesc nu-și mai pot permite luxul de a se pierde în mici speculații individuale, inevitabil supuse greșelii. Participarea la universalitate este astăzi inseparabilă de conștiința politică a rolului națiunii în contextul internațional și, în consecință, inseparabilă de responsabilitatea social-politică a fiecărui membru individual al națiunii. Titu Maiorescu spunea că „orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenței libere, și datoria de a afla adevărul și de a combate eroarea se impune fără șovăire fiecărui om, care nu se mulțumește cu existența sa privată de toate zilele, ci mai are o coardă în sine, ce răsună la fericirea și la nefericirea națiunii din care s-a născut".

Au trecut mulți ani de cînd avusesem acea conversație cu Profesorul și vreau să spun că mi s-a părut cu atît mai importantă cu cît se desfășura pe fundalul evenimentelor de la 6 Martie 1945, abia petrecute. Însemnătatea națională a istoricului literar îmi apare astăzi mai evidentă decît oricînd, pentru că subiectul permanent al demersului său este destinul nostru sufletesc, este patria.

Fraza aceea, a cărturarului — om politic, nu-mi mai iese din minte.

MIHAI VORNICU

POEZIA CA TEHNICĂ A GENEZEI

1. *Ut Deus, poeta*

Tu eşti asemeni celui care
Te-a frămîntat, te-a căutat şi născocit. *(Suiş)*

De la început comentariul critic a constatat la Arghezi structura dualistă, şi el însuşi s-a văzut heptafrontal, suferind de tropisme multiple :

M-am zămislit ca-n basme cu şapte frunţi şi şapte
Grumazi şi şapte feste.
Cu-o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte, [...]
Sînt înger, sînt şi diavol şi fiară şi-alte-asemeni
Şi mă frămînt în sine-mi ca taurii-n belciug,
Ce se lovesc în coarne cu scînteieri de cremeni,
Siliţi să are stînca la jug. *(Portret)*

Acest „har otrăvit" e urmarea unei reacţii chimice : într-un *Cîntec de boală*, „cerescul rachiu" băut din două potire intră în efervescenţă ; insul se risipeşte ca o ceaţă şi sufletul se turmentează, umblă „beat", scos din timp. Universul apare antropomorf, clădit contrapunctic pe dualităţi corespondente, care îl răstoarnă spre haos şi nefiinţă :

Rînduiala vieţii face ca la toate genurile de îngeri să corespundă genuri de maimuţe, de imitaţii, de diavolie şi hibriditate, o rezervă de simili şi degenerescenţe. Epave cu aripi, făpturi parazitare, neamuri de neamuri. Lucifer, cimpanzeul lui Dumnezeu, strigă apelul nominal. Zodiacul se rostogoleşte către întuneric şi îngheţ. *(Lighioana)*

Satana ca demiurg cu semnul schimbat, concurînd creaţia divină, e teză monahală, prelungire bogomilică a mazdeanismului, cu originea îndepărtată în secta manicheistă. Însă elogiul lui Satan vine din sursă pur literară :

Călătorind pe malul talazelor latine,
L-am întîlnit, sol pacinic, pe-o stîncă de topaz. [...]
Eu ridicai lopata în semn de datorie
Şi mă sculai din luntre, de jos, ca să-l salut,
Scoţînd pentru cinstire albastra-mi pălărie
Ca-n faţa unui Rege ce trebui' cunoscut [1]. *(Satan)*

---

[1] Temă din Baudelaire, întoarsă de Arghezi în tablou vag comic. Pentru comparaţie : „Cine-ar fi fost să fie bărbatul uriaş, / Oprit pe ţărmul mării, *cu-o mînă-atît de lată* / Încît putea să joace pe deget un oraş?" — faţă de : „*Toi dont la large main* cache les précipices / Au somnambule errant au bord des édifices / O, Satan [...]" *(Les litanies de Satan)*. Poemul lui Arghezi, apărut întîi în „Sinteza" lui Călinescu, este sigur mult mai vechi decît data publicării (1927), şi „satanismul" va fi fost subiect statornic în cenaclul adolescentin al liceenilor de la „Sf. Sava" Galaction, N. D. Cocea, Arghezi, V. Demetrius, de vreme ce Galaction scrie povestiri unde apare un Satan folcloric *(Moara lui Călifar, În pădurea Cotoşmanei)*, iar Demetrius versificase şi el şcolăreşte, în 1903 ; „Satan, deplin stăpînitor, / Pe tot ce e îmbold, ştiinţă ; / Gînd limpede, înnoitor ; / Dispreţ suprem de umilinţă / [...] Dă-mi, tată, arsă fruntea ta / Să o sărut cucernic !" *(Lui Satan)*, însă mai în spiritul imnic al lui Baudelaire : „Gloire et louange à toi, Satan, [...] Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science, / Près de toi se repose". Macedonski, întîiul magistru al lui Arghezi, compusese şi el un *Imn lui Satan*, stimulat de Byron :

Rev. ist. teorie. lit., tom. 29, nr. 2, p. 173—187, Bucureşti, 1980

și tot așa gestul mitologic și biblic de *daimon* răzvrătit :

Sînt vinovat că am rîvnit
Mereu numai la bun oprit. [...]
În blidul meu, ca și în cugetare,
Deprins-am gustul otrăvit și tare,
Mă scald în gheață și mă culc în stei,
Unde dă beznă eu frămînt scîntei, [...]
Cercasem eu, cu arcul meu,
Să te răstorn pe tine, Dumnezeu !
Tîlhar de ceruri, îmi făcui solia
Să-ți jefuiesc cu vulturii tăria. *(Psalm)*

Muntele ilustrează acest Satan byronian în alegorie geologică, buruiana — în alegorie vegetală [2], și unicul portret de personaj istoric încercat de Arghezi e al lui Vlad Țepeș, figură demonică de Cesare Borgia valah, însă estet în felul Lăpușneanului, care se delecta așezînd în piramidă țestele boierilor :

Și pe cînd prieteni și curteni în zale
Ciocnesc în juru-i cupele de vin,
În cinstea faptelor Măriei Sale,
El cugetă ce țepi li se cuvin. *(Vodă-Țepeș)*

Întrupat, cu chip uman, demiurgul satanic e vraciul alchimist și astrolog — gravură pentru o ediție ilustrată din *Faust* :

Am un bazar de zări și firmamente
De cioburi noi de lună și planeți.
Aștri defuncți atîrnă pe pereți
Împărecheați cu zeci de instrumente [...]
Neamuri pierdute și vecii întregi
Stau condensate-n rînduri de flacoane. *(Vraciul)*

El e în stare a relua, „din tină și scuipat", ciclul genezei, dar respinge ordinea temporală :

Mormînt închis la zgomotul de-afară,
Contemplu-a cîrtițelor bucurie
Lingîndu-și puii cu idolatrie,
Băloși, sub steaua mea polară

fiindcă „jefuirea tăriei", adică egalarea divinității pozitive prin cunoașterea absolută, implică ieșirea din lumea fenomenelor. Harul levitației se dobîndește crucificînd lutul trupesc, și castitatea e întîia treaptă spre eliberarea din materie. Această *ars non amandi* este de fapt mare poezie erotică :

Făptură vrăjitoare și duioasă !
Nu te-am oprit s-aștepți și să suspini
Ci te-am lăsat să-ți încîlcești în spini
Fuiorul vieții tale de mătasă.
Mi-am stăpînit pornirea idolatră

„Te-ador, Satan, fiindcă tu ești zîmbet, rază și coloare, / Ești cugetări și ești simțiri, ești aur, vin, cîntare, floare". Lucifer e deci la Arghezi motiv literar înainte de contactul direct cu spiritualitatea monahală.

[2] Alegorismul este căderea valorică a poeziei lui Arghezi, frecventă în volumul *Cuvinte potrivite* : după tehnica alegorică, poeme ca *Lumină lină*, *Muntele măslinilor*, *Caligula*, *Prințul* se pot data — fără a recurge la arheologia documentară — în perioada pre-argheziană a lui Arghezi. Obișnuința parabolei biblice îi va fi întărit influența romantismului minor, care cultiva alegoria, în felul lui Panait Cerna.

TUDOR ARGHEZI ÎN 1912

Cu o voință crîncenă și rece;
Căci somnul tău nu trebuia să-nece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră [3]. *(Inscripție pe un portret)*

Principiul degradării spiritului prin materie este ascetic-monahal și, mai adînc, platonician. Poemul *Heruvim bolnav* transpune în terminologie creștină doctrina atribuită de Platon lui Socrate în *Phaidon*: sufletul, *psyché*, are reminiscența tărîmului edenic al Ideilor, dar e atins de contactul cu lumea inferioară, fenomenală:

Îngerul meu își mai aduce-aminte
De fericirile-i de mai-nainte. [...]
Și-ntîia dată simte, cît de cît,
În dumicarea timpului, urît;
Căci neștiută-ncepe să-ncolțească
Pe trupu-i alb o bubă pămîntească.

Adus în cîmpul limbajului, „heruvimul bolnav" e cuvîntul, degradat prin semantică:

Doamne, vreau să-ți mulțumesc [...]
Dar în graiul pămîntesc
Slova vorbelor tocită,
Vorba slovei prihănită,
Înțelesul otrăvit
Le-a mușcat și-mbolnăvit. *(Colind)*

Estetic, demiurgul satanic creează *manu sinistra*, în decor nocturn și pluvios, căci „unghia îngerească" s-a tocit:

Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară.
Și mă durea mîna ca o ghiară
Neputincioasă să se strîngă.
Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mîna stîngă. *(Flori de mucigai)*

Lucifer *aedificator* exersează deci funcția divinității, reproducînd plutonic, infernal, creația demiurgului celest. Însă față de aceasta manifestă frenezie distructivă. *Prigoana* începe ca pastel autumnal, în tonuri contrastante alb-negru; puhoaie de nori, sfîșiate de vîntul toamnei, învîrtejesc corbi și cocori, năpustindu-se cu șuier, ca cirezile de bivoli negri, „întinși după coarne", și deodată dinamismul cheamă imagini de sabat apocaliptic:

Cu monștrii de mînă aleargă zmintite
Femeile slute, cu muget de vite,
Supt biciul din haos ce șerpuie-n zare
Mînat de-un gigantic Satan gol, călare.
Mari țeste se-asvîrlă din umăr.
De streașini atîrnă martiri fără număr.
Statui se răstoarnă în holde de fum. [...]
În ripi stau la pîndă satirii, ciclopii,
Frecîndu-și spinarea de marginea gropii.

---

[3] Motivul amorului meta-fizic e cultivat de simboliști. Sar Péladan face elogiul castității: „le mage pleurait comme un enfant, s'estimant indigne d'inspirer une telle tendresse, et admirant la Providence, qui lui donnait en une fois toute la joie et toute la douceur de l'amour, pour prix de son renoncement" *(Finis Lationorum*, Paris, Flammarion, 1899, p. 384). Probabil și datorită lui Péladan, idolul adolescenței sale, Galaction se preocupa de ideea ascetică: *Plecarea Drozilei*, *De la noi la Cladova*, etc. Ceea ce trimite iarăși la „cenaclul din strada Semicerc", căci temele comune lui Arghezi și Galaction pot fi presupuse mai vechi decît educația teologică a amîndorura.

Blestemele, motiv cu tradiție în literatura română, pornesc ca parafrază biblică, căci elocința profetică, divinatorie, cultivă imprecația, care este esențial vedenie infernală, cosmos întors haotic :

În împărăție de beznă și lut să se facă
Grădina bogată și-ograda săracă.
Cetatea să cadă-n nămol ;
Păzită de spini și de gol.
Usca-s-ar izvoarele toate și marea,
Și stinge-s-ar soarele ca luminarea.
Topească-se zarea ca scrumul.
Funingini, cenușă s-acopere drumul,
Să nu mai dea ploaie, și vîntul
Să zacă-mbrîncit cu pămîntul.
Sobolii și viermii să treacă pribegi
Prin stîrvuri de glorii întregi.

În *Vechiul Testament*, proorocul Ieremia anunță pustiirea cetății Babilon, ca ispășire a captivității poporului ebreu ; contorsionarea elementelor se asociază tot cu invazia faunei repugnante : „De aceea așa vorbește Domnul : Iată, îți voi apăra pricina și te voi răzbuna ! Voi seca marea Babilonului și-i voi usca izvorul. Babilonul va ajunge un morman de dărîmături, o vizuină de șacali, un pustiu și o batjocură, și nu va avea locuitori [...] Marea s-a înălțat peste Babilon : Babilonul a fost acoperit de mulțimea valurilor sale (*Ieremia*, 36—43)[4]. Marea invenție a lui Arghezi e de a coborî patosul distrugerii la substanța biologică, cu voluptate teratogenă :

Pe tine, cadavru spoit cu unsoare,
Te blestem să te-mpuți pe picioare.
Să-ți crească măduva, bogată și largă
Umflată-n sofale, mutată pe targă.
Să nu se cunoască de frunte piciorul
Rotund ca dovleacul, gingaș ca urciorul.

În rest, totul e virtuozitate verbală, și exercițiul stilistic maschează momente de secretă autoparodie :

Iar ție, jivină gingaș gînditoare,
Să-ți fie șezutul cuprins de zăvoare.

Teratogenia, fabricarea de monștri, devine jocul favorit tipic arghezian. În *Sfîntul* se face descripție rece, clinică :

Prin iarmaroc
Trec moaștele-n roabă
Ale lui Hialmar, duse de-o babă. [...]
Tălpile-i sînt întoarse spre gură,

---

[4] Călinescu semnalează motivul blestemului la Bolintineanu *(Mihnea și baba)*, Eminescu *(Gemenii)*, Alecsandri *(Grui-Sînger)*, citînd spre ilustrare pe întîiul, ca mai apropiat de Arghezi, prin aspectul magic și folcloric (vz. *Tudor Arghezi*, Iași, Ed. „Jurnalul literar", 1939 — reprodus cu modificări neglijabile în *Istoria literaturii române)*. N. Manolescu se silește să descopere precedențe inedite și invocă *Ingratul* lui Heliade (vz. T. Arghezi, *Poezii*, București, Ed. Minerva, 1971, postfață, p. 272). „Blesteme" se află și la alți poeți ai secolului XIX (Ioan Popovici-Bănățeanul în poemul *Trandafir*, Coșbuc în *Blestemul bardului* — după Uhland, etc.) și, mai devreme încă, la cronicari. Însă interdeterminarea lor liniară, urmînd sensul cronologiei, este improprie, fiindcă textele sînt de fapt *paralele*, avînd rădăcina comună în tradiția biblică și para-biblică, pe care Călinescu o observase deja, fără să insiste. (În varianta Alecsandri, apare în plus ideea de muncă sisifică, ceea ce arată poate interferențe culte.)

Genunchii-s rupți din încheietură ;
Fluierele sucite și bătute
S-au împietrit pe tăcute.
Ca niște aripi, umerii s-au frînt
Și ochii lui caută a sfînt.
A rămas mic cît un pui
Chinuit în toate zgîrciurile lui.

Însă, stimulată de fobia feminității deturnate spre activitatea civică (Arghezi e un patriarhal, acceptînd femeia doar erotic ori ca *mater familias*), voluptatea de a crea monștri portretizează patetic, vizionar, în felul lui Goya din *Capricii* :

Eleganța suspectă a Prezidentei îl făcea să urmărească mersul pe dedesupt al personajului ei aparent, analizînd conținutul din căptușeli al animalului ei cu hăuri de păr. Anatomia ei încărcată cu pungi cleioase și saci de seu părea zbîrcită la ombilic de două ori, atîrna la piept ca ugerii unei capre, făcea patru trepte sub bărbie și două suluri în ceafă, unde părul frizat părea uns cu ulei. Moliciunile doamnei prezidente, revărsate ca niște sîni ai spinării, ajungeau pe dindărăt la genunchi și dădeau mersului o expresie absurdă de maternitate dorsală. (*Țara de Kuty*)

Din aplicarea teratogeniei la ordinea socială rezultă *Țara de Kuty*. Aici Arghezi răstoarnă maliții și hilar principiile politice și etica organizării statale — un pamflet enorm în linia lui Swift și Samuel Butler —, și satisfacția stă în distrucția metodică și umflarea monstruoasă a tuturor laturilor administrației, culturii și convențiilor decurgînd din uzul vieții în societate : personajul-povestitor e un Gulliver buf, care cultivă aberația fantastică, zisă cu mască ingenuă. Tehnica absurdului în manieră Urmuz sporește efectul grotesc, mimînd ținta relatării științifice.

Viziunea teratogenă e atît de organic argheziană, încît se transferă latent jocului benign (*Cartea cu jucării*, eden infantil, e pandantul serafic al *Țării de Kuty*) :

Cine-i chior și cine are
Ochiul lui între picioare? (A). (*Alfabetul*)

În fine, furia distructivă devine autofagie, sete de „nefire", luîndu-și ca obiect propria existență individuală :

Vreau să pier în beznă și în putregai
Ne-ncercat de slavă, crîncen și scîrbit.
Și să nu se știe că mă dezmierdai
Și că-n mine însuți tu vei fi trăit[5]. (*Psalm*)

Apocalipsa echilibrează geneza :

Strivișî în șapte zile ce-ai zămislit în șapte.

[5] Atitudinea e a romanticului, contemplator al sensului cosmic și avid de Nirvana ; *Rugăciunea unui dac* a lui Eminescu se deschide cu imaginea golului primar, atins de scînteia genetică — finalul reclamă divinității stingerea însului în neființă : „Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă / Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă". Ca gest de superbie aristocratică, și Matei Caragiale era tentat de autodistrugerea față de posteritate ; anonimatul voluntar corespunde Nirvanei lui Eminescu : „Cînd voi fi închis de veci ochii, o mînă credincioasă va nimici tot ce se află aici scris. Erau osîndite dar să piară necunoscute lucrări ce ar fi făcut admirația veacurilor, lucrări pentru scrierea căror regăsise pana cardinalului de Retz și cerneala lui Saint-Simon, file vrednice de Tacit" (*Craii de Curte-Veche*). Matei Caragiale mută de fapt rugul regelui barbar în ordinea spirituală, înlocuind roabele și sirepii cu opul de artă : „Urlînd te-au ars cu-ntreaga avuție, / Cu-ai tăi sirepi, cu roabele iubite, / Ce desfătau posaca ta beție" (*Lauda cuceritorului*, în *Pajere*).

Oscilația între termenii extremi se reprezintă în duel epopeic :

Își împlini voința cumplitul crunt efort.
Netulburat de bine și rău privești destinul
Și nu te mustră gîndul că tu ești asasinul
Viteazului din munte, întins, învins și mort.
Osîndа fiindu-ți dată de-a crește îndoit,
Făcuși din tine două puteri adînci de ură
Și luași în luptă partea mîndrită, cu căldură,
A celuia ce astăzi însemni c-a biruit. *(Triumf)*

Cum se vede, sensul intim al arghezianismului stă nu în dualism, ci în reducerea monomică a contrariilor, adică în efortul cvasi-fizic de a întoarce linearitatea spre cerc — o punere în relație totală a universului cu el însuși, prin unirea elementelor și regnurilor antinomice, avînd ca scop compresia substanței în cristal. Strădania naturii e înspre „floare și diamant", rezultate din heterogenie magică. Pentru zămislirea „peștelui roșu" (un poem delicat și precis cum desenul extrem-asiatic) conlucrează metalele, pietrele scumpe și florile, șarpele, fluturii, ariciul și columba, izma. O finalitate cosmică se străvede și în cristalul acvatic :

Fulg limpede și pur [...]
Petală de flori
Sădite în azur.
Azurul se încheagă
Să facă iernii salbă.
E o trudă-n bolta-ntreagă
Să-ți facă ființa albă. *(Zăpadă)*

Peștele roșu adus în ordinea umană este o ființă fără funcțiuni fiziologice — umanitate minerală, obținută tot prin heterogenie :

Căci nu fui de la-nceput
Ca să te fi fost făcut
Eu cu degetele mele
Din luceferi și inele !
Ți-aș fi pus, ca să nu suferi,
Pleoape smulse de la nuferi,
Ochi cît un bob de rouă,
Licurici în lună nouă.
Sînii, ca doi pui de mierlă,
I-aș fi pus în cîte-o perlă,
Și de fiece obraz
Un rubin ori un topaz. *(Lingoare)*

Echivalentul uman al diamantului este așadar rezultatul concepțiunii magice. Frumusețea nefirească are aspect androgin (floarea e androginul vegetal) :

Cu vreo cîteva tulei,
Mă, tu semeni a femeie. *(Fătălăul)*

Mitologic, Hermaphroditus e bisexuat, îmbrățișarea lui de către nimfa Salmacis unind corpurile într-unul singur[6] ; Arghezi închipuie „fătălăului" o ascendență fabuloasă, de mitologie folclorică :

O fi fost mă-ta vioară,
Trestie sau căprioară

[6] Cf. Ovidiu, *Metamorfoze*, IV, v. 285—388. Alt mit la Platon, în care se acordă androginului puteri supraumane și forma sferică, simbolizînd universul perfect, închis *(Banchetul*, 189, d,e—190).

Și-o fi prins în pîntec plod
De strigoi de voievod.
Că din oamenii de rînd
Nu te-ai zămislit nicicînd.
Doar anapoda și spîrc,
Cine știe din ce smîrc,
Morfolit de o copită
De făptură negrăită
Cu coarne de gheață,
Cu coama de ceață,
Cu ugeri de omăt-
Iese așa făt [7].

Superior androginului, în linia aspirației spre mineralitate, este asexuatul. Un poem în proză prezintă exemplarul umanoid ideal, descins accidental dintr-o lume paralelă — acvatică ori aeriană —, organizată biologic la stadiul purității absolute :

> Pescarii de scrumbii au scos din mare cadavrul unui tînăr cu aripi, pe care l-au întins pe nisip. [...] Aripile erau ca la păsări, crescute din umeri, lungi pînă dincolo de călcîie și urzite din pene amestecate, de șase, șapte culori. [...] degetele de la picioare ale zburătorului, căzut din săgetările, poate, ale luminii, purtau adaose trandafirii între ele, ca la înotătoare, și ni se spori uimirea și mai mult. S-ar fi putut ca tînărul să nu fi căzut din tărie, și să se fi ivit de prin mările din fund. Din pricina liniilor drepte și a formelor turtite ale trupului, s-a crezut că necunoscutului e un bărbat de vîrsta flăcăilor noștri obișnuiți. După ce, cu evlavie și luare aminte, a fost întors și descoperit cu totul, oamenii și-au dat seama că tînărul, fără să fie bărbat, nici femeie nu era, depășind cercul de subalternări și fatalități care dau vîrtejului omenesc neclintirea lui pe loc și-l robesc farmecului trist al apropierii. *(Zburătorul)*

Frigiditatea angelică e consecința anatomiei purificate ; refăcînd nedeclarat finalul *Luceafărului* lui Eminescu, Arghezi așază în locul lui Cătălin pe Hyperion, și acesta rămîne inert la insistențele erotice ale Cătălinei :

> Și s-a jucat în toate chipurile cu mine, și a rămas năucită și goală, ca un pește frumos, și a plîns de nesimțirea mea. Și mă simțeam, alături, ca o statuie fără căldură, fără sudoare, de aer parcă, de metal. *(Fîntîna Samaritencii)*

Ars non amandi se explică deci prin veleitatea angelică, căci structura poetului e tot cristalină, el fiind imun la sentimente în felul metalului :

> Știi suferi, iubi și mîngîia,
> Îndepărtat de oameni și de taine,
> Dar bucurii, tînjite, și suspine
> Nu aburesc oțelul și sclipirea ta. *(Suiș)*

Mutația spre spiritualitate e rodul unei înșiruiri umane ascendente, în planul diacronic ; generațiile succesive îngrămădesc obscur piramida-osuar, în vîrful căreia se află poetul. Străbunii se tîrăsc pe brînci prin hîrtoape, ridicînd în sudori și cazne treptele genealogiei imemoriale de plugari robi, înspre urmașul neștiut care să schimbe „sapa-n condei și brazda-n călimară" [8]. Din perspectiva sincroniei, în locul osemintelor stau

---

[7] Însă pentru ginandră se face condamnarea ambisexualității (Arghezi e hotărît antifeminist) : „Femeie nefemeie, la bine și la rău, / Turtită ca o tavă și-un sul de rogojină / Sătulă de-ntuneric, scîrbită de lumină, / Făptură ne-mplinită și fată fătălău" *(Duduia, în 1907)*.

[8] Fără sensul mutației, juxtapunerea generațiilor e promiscuitate burlescă : „Împărăția-i strînsă în patruzeci de care, / Ca patruzeci de hambare. / Bunici și strănepoți / Fac școală printre roți. / Tîrîșul pe burtă, / Încălecarea scurtă [...] / Lacătul rupt la gură / Ca o prescură... / Abecedarul / Începe cu zarul" *(Generații, în Flori de mucigai)*.

elementele universului fenomenal imediat, poetul fiind alcătuit heteromorf, ca și peștele roșu :

Mă uit în cer, mă uit în pămînt
M-am întrebat cine sînt. [...]
Cîte puțin sînt dator
Fără să-mi fi dat nimic, tuturor.
Și lemnului uscat, și bălții stătute,
Și florilor, și pietrelor, și vitelor bătute,
Și oamenilor din răstignire. *(Mă uit)*

Condiția frumosului e prin urmare natura eclectică, heterogenia cu finalitate chintesențială :

Suavele tale
Diafane frumusețI
Adunate din sute de firimituri de vieți,
Din floare, din rouă, din pasăre[9]. *(Nu am ...)*

Din acest principiu estetic coboară tehnica specială a descripției argheziene, fundată pe perceperea organicului ca mineralitate ori geometrie :

Un fluture și-a prins de peretele alb ciudata bijuterie și s-a fixat ca un model de copiat. Triunghiul lung al aripilor lui negre, ca două echere, pare decupat în catifea transparentă, brodată cu discuri portocalii, înconjurate cu argint de aluminiu, și abdomenul, construit din inele împărăchiate, galbene și negre, pare să aparțină mai repede unei flori exotice decît unei gîngănii *(Un zmalț)*

și a anorganicului prin integrare în biosferă : pietrele sînt „ouăle înghețate ale unor vulturi".

Spațiul caracteristic e un tărîm fabulos : cerul comunică direct cu pămîntul, în reprezentare plană :

Te-am ridicat pe-o coastă de izvoare
Și-mprejmuindu-ți liniștea cu aștri
Te las albind prin pomi din depărtare
Cuib fermecat, ca de cocori albaștri *(Inscripție pe o casă de țară)*

sau :

Din condică zece s-au șters,
Vărsați în univers. *(Morții)*

Sensul miraculos ale elementului acvatic stă în virtutea de a face osmoza între celest și teluric ; apa unește prin răsfrîngere, însă oglindirea e ritual magic, fiindcă a deține simulacrul va să zică a stăpîni obiectul real :

Luciul tău, prin blestem tainic, înghețat în umbra morii
Va tăia din dungă luna și cresta din zbor cocorii.
Înșirînd minunea firii cu grosimea-ți de mătase,
Fundul mărilor de ceruri îl vei înnădi și coase[10] *(Apă trecătoare)*

---

[9] Arghezi își fixează devreme arta poetică și o menține. Iată declarații de principiu : poeții „să taie și să comprime pînă la romboid", „versul e cristalizarea geometrică a Poeziei" *(Vers și poezie*, în „Linia dreaptă", I, 1904, *2—3*) ; „Proza e o anarhie, și dacă mi-am ales de preferință expresia versului, care retează aderențele, este pentru rezultate concentrate, rotunde ca piersica și ca oul. Poezia se dezinteresează de genealogii și ramificații, mulțumindu-se cu fructul, care poartă în sine și vîrfuri și rădăcini" *(Dintr-un foișor*, în „R.F.R.", VIII, 1941, *12)*.

[10] O imagine asemenea la Ion Vinea e doar miniatură medievală ignorînd perspectiva, fiindcă infinitul nocturn confundă marea și cerul, reținînd doar punctele luminoase : „Seara bate semne din far / peste goarnele vagi de apă/cînd trec pescarii cu stele pe mîini / și trec vapoarele și planetele" *(Tuzla)*.

încît marea devine o poartă spre cer :

Doi copii s-au dus de mînă
Colindînd o săptămînă
După scoici, după ghioace
Vrînd cu marea să se joace [...]
Nu știu ce le-a cășunat
Pe la ceasul înnoptat
Că pe un drumeag stingher
S-au pierdut, intrînd în cer... *(Doi copii s-au dus)*

iar astrele se prind în baltă, ca peștii :

Căci dacă nu voi putea prinde cerul în plasă, poate voi izbuti să îngroș balta prin descîntece și cîntări, și să-mi scot luceferii ce-mi trebuiesc, ca niște șimburi de lumină, rupîndu-i din malurile închegate. *(Semănătorul de scîntei)*

Adus prin translație directă la nivelul expresiei, principiul dă fundamentul metaforei tipic argheziene, care urmărește interferarea la scară cosmică a elementelor primordiale. Asocierea contrariilor traduce viziunea ciclică a materiei în univers, și spiritul se încîntă pînă la beție de tensiunea închiderii liniei în cerc. Cheia temperamentală a lui Arghezi este „dumicarea", adică întrepătrunderea substanțelor pînă în intimitatea lor moleculară; dragostea, ca sentiment, se manifestă prin osmoză, producînd o ființă unică, virtual androgină :

Femeie răspîndită-n mine
Ca o mireasmă-ntr-o pădure,
Scrisă-n visare ca o slovă,
Înfiptă-n trunchiul meu : săcure *(Psalmul de taină)*

sau :

Tu te-ai dumicat cu mine vaporos
Nedespărțit — în bolți. *(Morgenstimmung)*

Stilistic, tehnica interferenței seriilor în structuri antinomice e vădit programatică : „*purceii vegetali* ai cartofilor", „*lavandă sonoră*", „*robinetul electric*", „varsă *întuneric alb*", „*metale vegetale*", „*fiară bolnavă de rugină*", „noaptea *de safir și lut*", „deșertăciunea *de vis și lut*", „cu aripa-n *țărînă și în vis*", „cîmpia de *fragi și iepuri*", „două luni *de zile și flori*", „cu un cuțit *măruntaiele și buzunarul* omului au scotocit", „două *brațe cu pulpele groase*", „șopîrla-i pentru *glezna de la mînă*". (Vodă-Țepeș avea și el pasiunea unirii extremelor anatomice : „Îndeasă țeapa-n oameni pînă-n gît/ Pentru-*a-ntîlni șezutul omușorul*".) Arghezi hermafroditizează lexicul, cu mare efect poetic :

Cine ți-a îngropat capul
Nebun,
În brațele lui noduroase, păroase,
Și te-a *înfrigurat fierbinte* pînă-n oase? *(Tinca)*

(Însă mecanica artificiului dezvăluie jocul : o ușă de paraclis are „ornamente *frumoase și slute*", o melodie e „un cîntec *foarte vechi tineresc*")

Recompunerea universului ca totalitate prin verb are drept urmare contopirea în substanță cu principiul cosmic — starea atemporală și absolută a demiurgului înainte de geneză; *Vînt de toamnă* este percepția

dionisiacă a aceleiași intuiții pe care Ion Barbu o avea apolinic, sentențios și pitagoreic în *Oul dogmatic* :

E pardosită lumea cu lumină
Ca o biserică de fum și de rășină
Și oamenii, de coruri beți,
Se leagă-n stihare de profeți.
Rece, fragilă, nouă, virginală,
Lumina duce omenirea-n poală [...]
Din învierea sufletului, de izvor,
Beau caprele amintirilor
Și-n fluierul de sticlă al cintezii
Se joacă mițele cu iezii.
Deosebești chemarea pruncului în vînt
Cîntată de o voce din pămînt.
Născut în mine, pruncul rămîne-n mine prunc
Și sorcova luminii în brațe i-o arunc. *(Vînt de toamnă)*

Euforia celestă se manifestă muzical :

Orice mi s-ar întîmpla, gîndul dezleagă strînsoarea și desface verigile groase ale lanțului meu. Cum să nu cred în izbînda lucrului meu? Cîntă suflete; zboară suflete; licăre, sufletul meu! *(Oștean jurat)*

Încît poetul se vede pe sine teomorf, asemenea celui care l-a „născocit". Iluza identificării cu absolutul divin fusese și a „sărmanului Dionis", care, repetînd păcatul lui Lucifer, se prăbușise „trăsnit și aruncat în nemărginire" [11]. Fața opusă a „beției de ceruri" e un abis plutonic, în care anxietatea față de tenebrele alcătuiri cosmice percepe ocult ori hipersensibil imagini de halucinație onirică :

Ce noapte groasă, ce noapte grea!
A bătut în fundul lumii, cineva. [...]
Tu ești mamă? Mi-e frică,
Mamă bună, mamă mică!
Ți s-a urît în pămînt. [...]
Ei, cine străbătu livada
Și cine s-a oprit?
Ce vrei? Cine ești,
De vii mut și nevăzut ca-n poveștí? [...]
S-ar putea să fie Cine-știe-Cine
Care n-a mai fost și nu mai vine. *(Duhovnicească)*

Acum universul se închide impenetrabil, cunoașterea e inaccesibilă :

Mi-am împlîntat lopata tăioasă în odaie.
Afară bătea vîntul, afară era ploaie. [...]
S-a ridicat pămîntul la geamuri pînă sus.
Cît lumea-i era piscul și-n pisc plîngea Isus.
Săpînd s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise, iată-l,
Cu moaștele-i de piatră, fusese însuși Tatăl [...]
Și am voit atuncea să sui și-n pisc să fiu.
O stea era pe ceruri. În cer era tîrziu. *(Între două nopți)*

---

[11] Ascensiunea lui Dionis începuse tot prin încantația limpezimii sonice : „O dată el își simți capul plin de cîntece. Asemenea cu un stup de albine, arii roiau limpezi, dulci, clare, în mintea lui îmbătată, stelele păreau că se mișcă după tactul lor, îngerii ce treceau surîzînd pe lîngă el înginau cîntările ce lui îi treceau prin minte". (Eminescu, *Sărmanul Dionis*).

2. *Lumirea monahului*

Duc pămînt pe tălpi
Cît cuprinde pămîntul. *(Mai mult pămînt)*

Întoarcerea dinspre „vecie" e totodată necesitatea lăuntrică de reintegrare în lumea fizică, „foame de nisip și lut", căci hilofilia, dragostea de materie, a „heruvimului bolnav" pare voluntară :

Tu du-te și atinge-ți de lacuri-și grădini
Aripile mînjite, din timpuri, cu lumini. *(Stinse scîntei)*

Răsturnarea sistemului valoric schimbă patosul ascetic în ceremonie venustică, limitată ritual la funcționalitate :

Înmormîntează-ți graiul, oprit, sub sărutare,
Și lasă-ți singur trupul, cu albele-i tipare,
Învăluit de umbră, el singur să murmure,
Ușure ca o frunză, adînc ca o pădure.

Miresei i se propune inițierea, în decor bucolic fastuos — parafrază îndepărtată, dar tot solemnă, la *Cîntarea Cîntărilor* —, și acum din spiritualitate descinde femeia (la Eminescu, cel „adîncit în stele" era bărbatul) :

Halucinata științei, vino în grădina mea,
Unde busuiocul a crescut ca brazii, și măceșii
Zgîriie sîmburii sînului prin inul cămășii.
Pămîntul umblă după tine să te soarbă
Cu vîrfuri boante de iarbă oarbă. *(Mireasa)*

Momentul de cumpănire între asceză și erotism, adică între tropismul celest și tropismul teluric, este reprezentat în *Morgenstimmung*. În transpunere epică, poetul ascultă o femeie cîntînd la pian [12]. Mișcarea lirică evoluează spre contopirea a doi termeni opoziționali, *eu* — poetul și *tu* — femeia, care apar distincți de la primul vers : „*Tu* ți-ai strecurat cîntecul în *mine*". Interferarea se face treptat și omogen, în zone sufletești insondabile, prin revărsarea imaterială a muzicii („Cîntecul tău a umplut clădirea toată / Sertarele, cutiile, covoarele"), adăugată realității fizice a femeii („degetul tău cel mic, / Care pîlpîia mierlele pe clape / Și-ntreaga ta făptură, aproape"). În final, osmoza e supremă și se consumă în plan metacorporal, celest — „în bolți". Sufletul era un univers finit, „zăvorît", și organizat exterior solid — metaforic, „clădire". El se izolase monahal, deci voit și conștient („clădirea" este „mănăstire"), în transcendent — venea „din morți" —, însă ieșirea spre lumea fenomenală are temeiuri interioare, fără legătură cu evenimentele din afară :

Fereastra sufletului zăvorîtă bine
Se deschisese-n vînt,
Fără să știu că te aud cîntînd.

---

[12] Iată același motiv la Bacovia „Afară ninge prăpădind / Iubita cîntă la clavir, / Și tîrgul stă întunecat / De parcă ninge-n cimitir" *(Nevroză)*. Bacovia rămîne voit la percepția universului contingent, redus la impresii imediate, acut senzitive, într-o viziune umidă și întunecoasă : tristețea copleșește nevrotic și obsedant. Timpul verbal e prezentul ; actul presupune repetabilitate. La Arghezi faptul anecdotic e sublimat metaforic și consumat irepetabil în trecut ; simbolul se construiește pe revelația momentului unic.

Eremitul revine din pustiu, pierzînd înțelesul solitudinii, și materia inundă universul, năvălind în aspectele ei violent vii :

Cu tunetul se prăbușiră și norii
În încăperea universului închis,
Vijelia aduse cocorii,
Albinele, frunzele ...

Umanitatea cristalină, rezultată prin îngemănarea tuturor elementelor, păstrează așadar reminiscența unui tărîm platonic invers, de natură materială. Cunoașterea se face venustic, senzorial. Dumnezeu este pîndit „în timp", întrezărit „în stele, printre pești", dar testul suprem constă în palpare :

Singuri, acum, în marea ta poveste,
Cu tine am rămas să mă măsor,
Fără să vreau să ies biruitor.
Vreau să te pipăi și să urlu : „Este !" *(Psalm)*

El se manifestă întrupat și antropomorf față de poet :

Genele lui Dumnezeu
Cad în călimărul meu *(Incertitudine)*

ori față de plugari :

E o tăcere de-nceput de leat.
Tu nu-ți arunci privirile-napoi.
Căci Dumnezeu, pășind apropiat,
Îi vezi lăsată umbra printre boi *(Belșug)*

și muribundul îi primește vizita, cu suită angelică, organizată ca ceremonie episcopală :

La patul vecinului meu
A venit azi-noapte Dumnezeu.
Cu toiag, cu îngeri și cu sfinți. [...]
Ei au cîntat din buciume și strune,
Cîte o rugăciune,
Și au binecuvîntat
Lîngă doftorii și lîngă pat.
Doi îngeri au adus o carte
Cu copcile sparte,
Doi o icoană,
Doi o cîrjă, doi o coroană.
Diaconii-n stihare
Veneau de sus, din depărtare,
Cădind pe călcîie
Cu fum de smirnă și tămîie. *(Cîntec mut)*

Arghezi coboară deci abstractul în materialitate, transferînd ordinii metafizice gravitația ; el aruncă lut asupra entității invizibile, spre a-i da contur, aparență. Are adică structura poetică inversă față de Blaga, căruia universul fenomenal i se revelă senin, aureolat de miracole. În poezia lui Blaga nu „transcendentul coboară", ci imanentul urcă ; materia, dantelată și discontinuă, primește candid levitația : poetul s-a „ivit în lumină" pe nesimțite, suind „vrăjit" într-o lume pe care o percepe paradisiac, ca perpetuă „cîntare". Arghezi solidifică transcendentul — la Blaga materia sublimează.

3. *Ut poeta, Deus*

A vrut Dumnezeu să scrie
Şi nici nu era hîrtie [...]
Însă cerul, în sfîrşit,
E de-atuncea tipărit. *(Abece)*

Observată de sus şi în sensul cronologiei, producţia poetică a lui Arghezi se adună cu claritate în două faze — distincte prin atitudinea existenţială, însă contopite prin finalitatea estetică. Întîia vîrstă arată efortul teotropic şi o ascensiune trudnică spre condiţia serafică, purificată şi cristalină; poetul îşi impune asceza, avid de spaţiul metafizic al demiurgului absolut. Însă dovada funcţiei creatoare stă în existenţa operei:

Pe drumul de el ales
Graiul n-are înţeles.
Mai mult spune cucuruzul
Decît gura şi auzul.
Domnul tace.
Glasul nu-şi trimite-ncoace.
Domnul face. *(Denie)*

„Regresiunea naturistă" găsită de Pompiliu Constantinescu la Arghezi este efectul percepţiei cosmosului ca operă de artă [13]; consubstanţialitatea creaţiei decurge din viziunea globală a creatorului unic, şi jocul proporţiilor descoperă un principiu estetic la scară universală:

Steaua şi fluturele ce o singură seară s-au lucrat cu aceeaşi băgare de seamă şi cu aceleaşi unelte. *(Un zmalţ)*

Arghezi se va sili să reproducă urieşenia şi minusculul (călătoriile lui Guliver la pitici şi uriaşi sînt complementare), mai stimulat, prin felul artei sale poetice, de microscopie:

Din slove am ales micile
Şi din înţelesuri furnicile. *(Cuvînt)*

Deus faber e conceput acum prin analogie estetică; o „geneză" pentru uzul copiilor, ca în desenele lui Jean Eiffel, îl prezintă mînuind condeiul în felul poetului:

A vrut Dumnezeu să scrie
Şi nici nu era hîrtie.
N-avea nici un fel de scule
Şi nici litere destule. [...]
Şi-a făcut condei în stare
A scri şi pe piatră tare.
A-ntins cerul ca o coală
În toată tăria goală. [...]
Ce-a scris noaptea s-a zvîntat,
Apoi pîn'a scăpătat,
Cu sugătoare de soare —
Şi ziua şi pe-nserare,
A citit şi tot a şters
Cîte-o vorbă, cîte-un vers, [...]

[13] Şi Ion Barbu evoluează poetic de la spiritualitate spre materie, în căutarea „euritmiei": „Castelul tău de gheaţă l-am cunoscut, Gîndire; / Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit, / [...] Am părăsit în urmă grandoarea ta polară / Şi-am mers, şi-am mers spre caldul pămînt de miază-zi / [...] Sub înfloriţii arbori, sub ochiul meu uimit, / Te-ai resorbit în sunet, în linie, culoare, / Te-ai revărsat în lucruri". *(Umanizare)*

Cît a scris el cerul tot
Să spui drept a ști nu pot [...]
Însă cerul, în sfîrșit,
E de-atuncea tipărit. *(Abece)*

Privind pe deasupra mileniilor, existența în sine a creației înlătură importanța creatorului ; olarul va fi murit, vasul de lut străbate veșnicia :

Tu ești aici, el poate să nu fie
Zgîrietura-i teafără și vie. *(Dacica)*

Consecința perenității unui „monument mai durabil decît arama" este vasăzică ștergerea arhitectului din memoria urmașilor admiratori de edificii : ființa biologică a autorului — rămasă în ordinea efemerului — apare, în perspectiva nemărginirii temporale, neesențială, iar identitatea sa civilă, îndoielnică. Încît problema realității lui *Deus*, acută în planul gnoseologic, devine indiferentă din unghiul estetic, căci perfecțiunea cosmosului e de natura artei, geneza avînd ca scop opera. Arghezi transsubstanțiază mitologia religioasă în mitologie estetică. În *Aleluia*, vedem strădania „pietrarului" Pygmalion „să ajungă firea" :

Se scoală. Ia ciocanul și locul hotărîndu-l
Se duce să doboare cum îl trimite gîndul.
Dar descleștîndu-și talpa din lespede, statuia
Fugi spre piscuri goală și vie. Aleluia !

Ca sculptura, poemul.

I. CHEIE-PANTEA

T. ARGHEZI ȘI „TRANSCENDENȚA GOALĂ"

Printre elementele care, după opinia lui Hugo Friederich, definesc structura poeziei moderne, la nivelul concepției, figurează și ceea ce învățatul german numește „transcendența goală", adică o idee conform căreia necunoscutul, ca pol de tensiune și permanentă încordare a spiritului, sfîrșește prin a i se revela acestuia ca *absență*, în forma cerului lipsit de Dumnezeu sau a unui Dumnezeu „mort" [1]. Hugo Friederich identifică fenomenul la poeții francezi moderni, de la Baudelaire și Rimbaud pînă la Mallarmé, dar trebuie spus că el apare deja la romantici, cu rădăcini însă pînă în unele mituri străvechi despre așa-numitul *deus otiosus*,, care — ne spune Mircea Eliade — e primul exemplu al « morții lui Dumnezeu » frenetic proclamată de Nietzsche" [2]. Explicația este că „Un zeu creator care se îndepărtează de cult sfîrșește prin a fi dat uitării. Uitarea lui Dumnezeu, ca și transcendența lui absolută, este o expresie plastică a *inactualității* sale *religioase* sau a « *morții* sale », ceea ce e tot același *lucru*" [3]. Invocarea acestor mituri alături de evidențierea fenomenului în poezia modernă nu presupune desigur o identitate de concepție, miturile, cum precizează M. Eliade, păstrîndu-și substanța religioasă, în timp ce „moartea lui Dumnezeu" are o altă semnificație în poezie, ea creînd condiții pentru instaurarea *disonanței ontologice*, cu consecințe pe care le vom studia în cele ce urmează.

Dacă disonanța are într-adevăr, așa cum se spune, un rol primordial în lirica modernă, vizibil mai întîi în sfera limbajului, pe care-l obscurizează prin abolirea regulilor tradiționale, atunci cu atît mai semnificativă este ea la nivel *ontologic*, rezultînd dintr-o revelație a *neantului* ca limită absolută a cunoașterii. Prin anularea factorului transcendent, modelator al unui univers armonios, se ajunge la o tulburare gravă a ordinei lucrurilor, cu dramatice repercusiuni asupra condiției omului în lume. Salvarea din această criză nu e posibilă decît printr-o imanentizare a transcendentului sau, și mai precis, prin umanizarea lui totală, așa cum se întîmplă, de pildă, la Arghezi în *Cîntare omului*, unde locul „zeului mort" e preluat de „cel ce gîndește singur", adică de omul care parvine, prin cunoaștere, la conștiința destinului său demiurgic. Aici disonanța ontologică, iscată de nepotrivirea aspirației cu țelul dispare pînă la urmă, căci spiritul, ajuns, cum spuneam, la conștiința de sine, izbutește să concilieze cei doi termeni ai disonanței și să restabilească ordinea, o ordine nouă, firește, echilibrată de

---

[1] H. Friederich, *Structura liricii moderne*, Ed. pt. lit. univ., București, 1969.
[2] M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers. București, 1978, p. 90.
[3] *Ibid.*

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 2, p. 189—198, București, 1980

rațiunea omului ce se vede astfel eliberat de coșmarul insecurității. Înlăturarea disonanței înseamnă însă implicit și o reducere a tensiunii, temperarea marilor neliniști existențiale, pe care le-a provocat descoperirea „idealității goale" și orientarea pe un făgaș străin tendințelor poeziei moderne ce menține disonanța ca sursă principală de încordare, în care omul trăiește pînă la paroxism sentimentul singurătății într-o lume pîndită de haos și incertitudine.

Poezia românească înregistrează motivul „morții lui Dumnezeu" cu deosebire în opera lui Al. Philippide și T. Arghezi. Autorul *Stîncilor fulgerate*, mistuit de setea adevărului ultim, ridică zadarnic spre cer „Priviri arzînd de rugă și revoltă", căci ceea ce-l întîmpină nu e decît „soarele gigant", imobil ca un „ochi alb și orb holbat pe-albastra boltă" *(Printre niște locuri rele)*. Rugilor sale fierbinți cerul le răspunde deschizînd în gol, apocaliptic, „o gură / Cu vineți dinți de stele, sclipind sălbatic toate !" *(Veghe)*. În fața neantului de afară poetul se repliază în interioritatea sufletului, cu speranța de a găsi acolo alinarea patimei devoratoare; deșartă iluzie însă, căci și acest demers se termină cu un eșec dureros : în suflet „n-am găsit decît străvechi suspine" *(Cîntecul Nimănui)*. În loc de adăpost al divinului sufletul apare ca un mormînt al acestuia : „Mormîntul *tău* în mine s-a deschis ! / Mi-e sufletul o năruire de statui. / Le-aud cum cad, fărîmă cu fărîmă. / Vecii de vis în mine se dărîmă, / Făclii aprinse-n templul Nimănui !" *(Ibidem)*. Descoperirea vidului interior, corelat al cerului „adînc și gol", pare, pentru moment, să inhibe orice act volitiv, să paralizeze orice elan al spiritului; e o aparență doar, căci poetul se regăsește în cele din urmă și, cum observă Nicolae Balotă, „va converti neantul însuși în valoare artistică : « Îmi voi ciopli statuie din Nimic »" [4]. Așadar, el recreează lumea „din nimic", prin cuvînt doar, sfidîndu-l pe zeul „cerului de-odinioară". Totuși, oricîte tangențe ar avea cu sentimentul „transcendenței goale", atitudinea lui Philippide se înscrie mai degrabă într-o morală de tip romantic; refuzul titanian al credinței și izolarea în orgoliul demnității nealterate îl distanțează de teroarea pe care absența divinului o exercită asupra conștiinței lui Arghezi :

Cui să mă rog? De ce? Te rogi de frică :
Nu tremură în mine nici un gînd;
Și sufletul mi-l simt ca-ntotdeauna
Pe-atît de mîndru pe cît e de blînd.
Cît despre Dumnezeul cel de-acum,
În fața lui dorința mi-o măsur prea adîncă.
E drept că-n el se scaldă atîția oameni încă,
Dar eu sînt singur, nimeni nu m-a-nsoțit pe drum ! *(Ceasul greu)*

„Ceasul greu" e asumat deci cu resemnarea mîndră a titanului conștient de superioritatea lui morală și de vocația martiriului său, izbăvitor pentru cei lipsiți încă de lumina adevărului :

Mă-ntorc în nemurire,
Să-mi caut altă omenire-n loc;
Să-i dau și ei mistuitorul foc;
Și ferecat de-o nouă-nlănțuire
S-aștept să se mai năruie un cer,
Să mă mai latre înc-o omenire.
Și-așa, din izgonire-n izgonire,
Să-mi port prin Haos rîsul meu stingher. *(Izgonirea lui Prometeu)*

[4] N. Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Ed. Minerva, București, 1974, p. 88.

La această înălţime de spirit dramele, oricît de adînci, se purifică de zgura neliniştii sau de spaima singurătăţii într-o lume fără ocrotire; ele cîştigă în sublim, dar pierd din consistenţa lor umană, din acel conţinut tulburător pe care poezia modernă se străduieşte să-l pună cît mai pregnant în valoare.

În poezia lui Arghezi motivul „transcendenţei goale" se integrează într-o viziune mai profundă şi de o mai frapantă modernitate; fenomenul, definitoriu pentru lirica religioasă argheziană [5], se explică înainte de toate prin structura morală a poetului, la care fervoarea căutării echivalează, ca şi la Blaga, cu o adevărată damnaţie. Chiar şi atunci cînd disonanţa ontologică este anulată, ca în *Cîntare omului*, ea reapare cu şi mai dramatică intensitate, nutrită de o conştiinţă „nefericită", devastată de mari văpăi interioare care, deşi uneori mocnesc sub spuză, nu se sting niciodată, rămînînd un potenţial izvor de noi şi imprevizibile erupţii. Arghezi nu este, aşa cum au demonstrat-o atîţia exegeţi ai săi, un spirit religios, şi nici un abil mînuitor al abstractelor argumente teologale, ci un mare poet, în a cărui operă se simte adînc „freamătul unei conştiinţe agonice" (Ş. Cioculescu), zbuciumul iscat din neputinţa opţiunii pentru credinţă sau tăgadă, adică imposibilitatea ieşirii din sfera disonanţei existenţiale.

Nereligiozitatea poetului constă în revolta sa metafizică, ceea ce înseamnă revendicarea „unei ordini umane în care răspunsurile să fie omeneşti" [6]. Actul revoltei, incompatibil cu sacrul, îl situează pe om înaintea sau după acesta, într-o lume *umanizată* în care orice întrebare sau cuvînt devine revoltă, în timp ce în sfera sacrului reprezintă stare de graţie [7]. Revolta metafizică, ne previne Camus, nu este neapărat atee, aşa cum s-ar crede, ci puternic blasfematorie; în numele ordinei existente, „Dumnezeu este denunţat ca părinte al morţii" [8] sau — şi mai grav, cum precizează N. Balotă, — identificat cu moartea însăşi [9]. Cîteodată, e drept, poetul pare să dea expresie acelui sentiment al stării de creatură, de care vorbea R. Otto, înfăţişîndu-ne imaginea unui Dumnezeu teribil şi autoritar:

Te-ai arătat adeseori făpturii
Şi-ntotdeauna-n haine de-mpărat,
Ameninţînd şi numai supărat,
Că se sfiau de tine şi vulturii.

În paradisul Evei, prin pădure,
Ca şi în vecii trişti de mai tîrziu,
Gura ta sfîntă, toţi părinţii ştiu,
Nu s-a deschis decît ca să ne-njure. *(Psalm)*

---

[5] „Din refuzul transcendenţei goale şi din singurătate se naşte poezia argheziană a vieţii şi a făpturii..." — scrie N. Manolescu în *Teme*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1971, p. 145. Să mai notăm că încă în 1945, în a sa *Introducere în poezia lui T. Arghezi*, Ş. Cioculescu vorbea de o „transcendenţă laică, în care Dumnezeu lipseşte..."; vezi ediţia a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. 73.

[6] A. Camus, *L'homme revolté*, Gallimard, Paris, 1951, p. 34.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*, p. 40.

[9] N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1979, p. 39.

dar această *ira deorum* nu-l îngenunchează, pentru a-l transforma într-o creatură umilă și obedientă, ci dimpotrivă, îi inspiră acte de revoltă :

Cercasem eu, cu arcul meu,
Să te răstorn pe tine, Dumnezeu !
Tîlhar de ceruri, îmi făcui solia
Să-ți jefuiesc cu vulturii tăria. *(Psalm)*

sau, asemenea dacului din poezia lui Eminescu, negarea însăși a creației, formă supremă de sfidare a divinității :

Vreau să pier în beznă și în putregai,
Nencercat de slavă, crîncen și scîrbit.
Și să nu se știe că mă desmierdai
Și că-n mine însuți tu vei fi trăit. *(Psalm)*

Drumul acesta sinuos al cunoașterii nu se realizează, cum spuneam, la nivelul speculației abstract-teologale, ci — și aici întrezărim unul din factorii ce dau forță poeziei argheziene ! — printr-un demers ce reface experiența originară a omului, prin gesturi ce par a fi ale unui primitiv „care orbecăie pe întuneric, căutînd a se convinge prin dovada pipăită a mîinilor" [10]. Dramaticul „Vreau să te pipăi și să urlu « Este ! »" reprezintă, în acest sens, strigătul exasperat al insului pe care numai contactul concret cu misterul îl poate vindeca de îndoială, frenezia căutării unui Absolut ce se refuză revelării prin semne pipăibile, preferînd refugiul în *cuvînt* :

O mie de neamuri, plecate, domoale
Te caută-n ceruri, în vis, în pămînt.
Ascuns te-au găsit în cuvînt.
Sfărîmă cuvîntul : cuvintele-s goale. *(Inscripție pe Biblie)*

Zădărnicia tuturor încercărilor de a-l cunoaște pe Dumnezeu nu putea, pînă la urmă, decît să sfîrșească într-o negare a acestuia :

Încerc de-o viață lungă, să stăm un ceas la sfat,
Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat.
Oriunde-ți pipăi pragul, cu șoapta tristei rugi,
Dau numai de belciuge, cu lacăte și drugi.
Înverșunat de piedici, să le sfărîm îmi vine ;
Dar trebuie-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine. *(Psalm)*

Totuși, negarea divinității — urmare firească a neputinței insului de-a o cunoaște — , oricît de semnificativă ar fi în sine, nu atinge încă intensitatea trăirii ce decurge din revelația *absenței* transcendentului. Avertizîndu-și interlocutorul divin asupra nevoii de a-l înlătura, pentru obstinația cu care refuză să i se dezvăluie, poetul își rezervă implicit și dreptul de a-i recunoaște autoritatea, în cazul în care acesta, înduplecat de „slugărnicia și cazna mea umilă", s-ar manifesta printr-un semn oarecare. E o experiență ce marchează pragul maxim al răbdării, premergătoare iminentei prăbușiri morale pe care revelația absenței divinității o va provoca inevitabil, cum se poate constata în poezia *Între două nopți* :

Mi-am împlîntat lopata tăioasă în odaie.
Afară bătea vîntul. Afară era ploaie.
Și mi-am săpat odaia departe subt pămînt.

---

[10] Ș. Cioculescu, *op. cit.*, p. 112.

Afară bătea ploaia. Afară era vînt.
Am aruncat pămîntul din groapă, pe fereastră.
Pămîntul era negru : perdeaua lui, albastră.
S-a ridicat la geamuri pămîntul pînă sus.
Cît lumea-i era piscul și-n pisc plîngea Isus.
Săpînd s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise, iată-l,
Cu moaștele-i de piatră, fusese însuși Tatăl.
Și m-am întors prin timpuri, pe unde-am scoborît,
Și în odaia goală din nou mi-a fost urît.
Și am voit atuncea să sui și-n pisc să fiu.
O stea era pe ceruri. În cer era tîrziu.

Poezia aceasta, care prin alegoria ei stranie consemnează, hotărît, unul din momentele cele mai dramatice ale căutărilor argheziene, se impune și printr-o extraordinară forță de concretizare a ideii, o viziune ce angajează, în demersul cunoașterii, cerul și pămîntul deopotrivă, dar nu ca factori antitetici ci, cum scria G. Călinescu, „ca momente ale aceleiași materii" [11]. Reluînd imaginea, într-o proză din ciclul *Printre psalmi*, Arghezi ne spune că „Un nebun a înfipt lopata în adîncul cerurilor și a scos măguri de argint și lopata a trecut din mînă în mînă pînă la noi". Reținem, deocamdată, pentru ilustrarea ideii de mai sus, doar prima propoziție, despre nebunul care „a înfipt lopata în adîncul cerurilor...". Logica acestei afirmații se întemeiază pe concepția generală a lui Arghezi despre o lume în care spiritualul și materialul se află într-un raport de osmoză, cerul și pămîntul împreunîndu-se, ca într-o poezie a lui Blaga în care „Ceru-și deschide / un ochi în pămînt" *(Cap plecat)*. Și fiindcă veni vorba de autorul *Laudei somnului*, s-ar cuveni amintită aici și poezia *Sapă, frate, sapă, sapă*. Nu numai săpatul, ca metaforă a efortului de cunoaștere, îi apropie pe cei doi poeți, ci și conștiința că „Zodii sunt și jos subt țară, / fă-le numai să răsară. / Sapă numai, sapă, sapă, / pînă dai de stele-n apă".

Străduința insului arghezian de a da „de stele-n apă" s-a dovedit însă zadarnică, deoarece, după calvarul atîtor încercări, cu ecou în zbuciumul stihiilor („Afară bătea vîntul", „Afară bătea ploaia..."), lopata i se rupe, punînd astfel capăt sisificei damnări. Explicația accidentului este fundamentală pentru înțelegerea mesajului acestei poezii : „Cel ce-o știrbise, iată-l, / Cu moaștele-i de piatră, fusese însuși Tatăl". Prin urmare, Creatorul „cenzurează" fervoarea omului, dar nu printr-un act menit să-i apere integritatea, precum Marele Anonim al lui Blaga, ci prin însăși „moartea" sa, sugerată de „moaștele-i de piatră", de care se frînge lopata temerarului căutător. Terorizat de golul din odaie, acesta iese afară, dar nici cerul nu-i dă semne mai încurajatoare căci „O stea era pe ceruri.În cer era tîrziu". Noaptea cerului se prăbușește peste noaptea pămîntului, iar între ele omul se vede strivit, ca între „două stepe" negre, limite inexorabile ale destinului său tragic :

O stepă jos, o stepă neagră sus.
Se-apropie-mpreună și sugrumă
Calul de lut și cîinele de humă
Și omul lor, din umbra de apus.

---

[11] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor, București, 1941, p. 727.

Drumul s-a strîns din lume ca o sfoară,
Gheme de drumuri zac în heleșteu.
Hambarul n-a lăsat nimic afară.
Noaptea-ncuiată e, cu lacăt greu.

Noi, singuri trei, dăm lumii-nchise roată,
Cercăm, strigăm... Nici un răspuns.
Că oboseala pribegiei ne-a ajuns
Și n-avem loc să stăm și noi o dată.
Unde ne ducem? Cine ne primește?
În poarta cui să cerem crezămînt?
Hai, calule, hai, ciine, pămîntește,
Să batem, frînți, cu pumnii în pămînt. *(Două stepe)*

Comentînd textul de mai sus, de fapt o variantă, mult mai densă însă, a poeziei *Stepele*, Șerban Cioculescu nu ezită să-l considere printre capodoperele literaturii române și universale, de o incontestabilă modernitate prin forța extraordinară cu care redă sentimentul de spaimă provocat de noapte și singurătate. „Nici unul — scrie criticul — dintre modernii profesioniști ai «angoasei» — mă refer mai ales la poeții lirici — n-a reușit să dea întrupare estetică sentimentului acestuia, tipic existențialismului : conștiința impasului" [12]. Ș. Cioculescu are dreptate cînd subliniază intensitatea dramatică a trăirii angoasei în această poezie, unde omul se zvîrcolește disperat între cele două stepe care, ca două înspăimîntătoare guri ale întunericului, se apropie amenințător împresurîndu-l, pe el și tovarășii săi necuvîntători, ca într-un cavou din care orice speranță de scăpare este anulată. Disperarea, amplificată la paroxism de sentimentul claustrării în noaptea impenetrabilă, alături de bietele dobitoace cu care își împarte, într-o tristă egalitate, soarta, terorizează conștiința pînă într-acolo încît întoarcerea în lutul primordial e preferată rămînerii într-o „lume-închisă" și absurdă.

Revenind însă la poezia *Între două nopți*, am vrea să mai stăruim puțin asupra unui motiv pe care-l sugerează distihul :

S-a ridicat la geamuri pămîntul pînă sus.
Cît lumea-i era piscul și-n pisc plîngea Isus.

Plînsul lui Isus, în piscul pămîntului dizlocat de fervoarea celui ce jinduiește zadarnic la epifania divină, are o semnificație cu implicații mai largi în poezia lui Arghezi, ca și în cea romantică, dealtfel. Poeții romantici sînt aceia care văd în Isus o victimă a cerului, apropiindu-l de condiția lui Prometeu și chiar de Satan. Tăcerea înghețată a cerului în fața strigătelor de durere și deznădejde ale martirizatului pe cruce îndreptățește, de exemplu, revolta lui A. de Vigny, din *Les destinées* :

S'il est vrai qu'au Jardin sacré des Écritures,
Le Fils de l'homme ait dit ce qu'on voit rapporté ;
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence,
Et ne repondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

---

[12] Ș. Cioculescu, *Varietăți critice*, Ed. pt. lit., București, 1966, p. 456.

În ce-l privește pe Gérard de Nerval, acesta, inspirat de o lucrare a lui Jean-Paul, va proclama, în *Le Christ aux oliviers*, „moartea lui Dumnezeu“ ; în timp ce ucenicii săi dormeau, Isus are cumplita revelație a absenței divinității :

Ils dormaient « Mes amis, savez-vous *la nouvelle*?
J'ai touché de mon front à la voûte éternelle ;
Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours !
Frères, je vous trompais ; Abîme ! abîme ! abîme !
Le dieu manque à l'autel où je suis la victime ...
Dieu n'est pas ! Dieu n'est plus ! » Mais ils dormaient toujours !

Plînsul lui Isus, la care face aluzie și Arghezi, în *Între două nopți*, este, așadar, consecința teribilei descoperiri prin care Crist, dezbrăcat de insignele divinității, devine conștiința unei umanități tragice. Martiriul său pe cruce va fi dovada cutremurătoare a singurătății într-o lume abandonată de cerul închis în noapte și tăcere :

Din fundul Mării Moarte pînă-n văpaia cloștii
Nu-i nimenea nemernic și singur ca Isus.
Ne-am așteptat un înger să-aducă-ne isop,
Am așteptat din ceruri un semn, o-mbărbătare,
De vreme ce-nțeleptul a fost trimis cu scop,
Să moară printre oameni vîndut prin sărutare.
Și se făcu-ntuneric, tăcere și răcoare. *(Psalm)*

Refuzat de cer, Isus devine un fiu al pămîntului, iar convertirea sa implică totodată și spulberarea misterului mîntuirii prin moarte; de aceea, într-o poezie, semnificativ intitulată, *Priveghere*, Mîntuitorul, devenit om obișnuit, e sfătuit să nu deschidă „poarta la ogradă“, să-și ferece ferestrele și „ușile să-i fie încuiate“ căci

..... or să vină grămadă
Și sfintele femei,
Care se vor înălța din călciie citeștrei,
Cu făclii de ceară
Pînă la geamuri, ca să ceară
Trupul tău adormit.
Strigă : Nu-i adevărat ! Nu sînt răstignit !
Dovadă pălmile și tălpile mele.
Și pune ciinii pe ele.

Numai de la acest nivel de *umanizare* a lui Isus se poate înțelege spaima de moarte din *Duhovnicească*, obsesia escatologică din această poezie în care procesul dezagregării, operînd implacabil la toate nivelurile existenței, exercită asupra conștiinței o teroare de neuitat. Într-un spațiu înfricoșător, cu „noapte groasă și grea“, în care totul se precipită în neantul neființei, de la oameni și animale pînă la plante și chiar minerale („Au murit și numărul din poartă/ Și clopotul și lacătul și cheia“), poetul, delirînd de spaimă, are sentimentul unei prezențe misterioase ce-i pătrunde prin întuneric „cugetele toate“. De fapt, nu e decît o halucinație iscată de avalanșa întrebărilor fără răspuns prin care spiritul, în căutarea divinității, ia act de singurătatea sa tragică într-o lume fără Dumnezeu.

Sentimentul acesta va fi potențat la paroxism de apariția lui Cristos care, fugit de pe cruce, își caută adăpost în brațele vecinului său, *omul* :

Mi-e limba aspră ca de cenușă.
Nu mă mai pot duce.
Mi-e sete. Deschide, vecine.
Uite sînge, uite slavă.
Uite mană, uite otravă.
Am fugit de pe Cruce.
Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine.

Așadar, adbicarea de la vocația divină, care este mîntuirea prin moarte, nu e numai semnul umanizării totale a lui Crist, ci și o formă de epifanie a „transcendenței goale", a unui cer lipsit de Dumnezeu.

La capătul acestor considerații, întrebarea care se pune este în ce măsură izbutește Arghezi să soluționeze „dilema transcendenței" sau, cu alte cuvinte, dacă, pînă la urmă, *disonanța ontologică* își găsește în poezia lui o „rezolvare". Firește, un răspuns categoric este, în acest caz, anevoie de formulat, de vreme ce opera, prin însăși esența ei, este ireductibilă la o singură interpretare. În consecință, vom căuta să sugerăm, pe scurt, în cele ce urmează, *unul* din răspunsurile plauzibile la chestiunea abordată mai sus.

Într-o foarte interesantă parabolă din ciclul în proză *Printre psalmi*, pe care o redăm aici în rezumat, poetul ne spune că și-a abandonat casa, plecînd în lume pentru a-l căuta pe Dumnezeu ; l-a căutat în aer, în pămînt, în piatra muntelui, ca și-n izvoare, dar zadarnică i-a fost osteneala căci „Glasul lui se simțea în răsunetul lumii, tărăgănat prin pădure și stins în depărtările șesului sur, dar nu era prins niciodată întreg" [13]. Întors acasă, după o sută de ani de grele și infructuoase căutări, își găsește lucrurile în mare paragină, măcinate lăuntric de timpul care nu cruță : „Cît puneam mîna pe ceva, se topea ca un scrum. Un putregai uscat ca o văpaie fără flacără mistuie măduvele fierului, lemnului și arămii, care se mai ținuseră în firea și locul lor prin singura obișnuință a croielii. Însăși oglinda, în care mă uitai să mă văd cît am îmbătrînit, curse ca o țărînă printr-o sită, la arătarea chipului meu ca un fum în lumina ei. Fusese de ajuns să i se izbească luciul de umbra mea". Așezat înaintea focului din vatră, căutătorul-de-Dumnezeu aude, în puterea nopții, un glas care, după ce-i relatează despre cele întîmplate în absența sa, îl întreabă, cu o vădită undă de reproș : „. . . leguma și omul au stat în rădăcina și la locul lor, începînd și sfîrșind în fiece an ceea ce încep și sfîrșesc, potolit, de la începutul lumii, *fără neliniște*, cu încredere și voie bună. Aceeași sămînță a făcut altă sămînță și din sfecle au ieșit sfecle. Ce vrușî tu să iasă din tine?" (subl. n). Acestei întrebări îi urmează o avalanșă de alte reproșuri și învinuiri, toate vizînd „nebunia" celui ce prin gestul său a vrut să tulbure ordinea lucrurilor, încercînd să instaureze absurdul într-o lume care, de la începuturi, se călăuzește după legi implacabile și clare : „Te-ai înfumurat și ai voit să începi ce nimeni nu mai începe și să cauți ce nu mai cercetează nimeni (. . .). Ai vrut să fii bătrîn în tinerețe, și vrei să întinerești bătrîn", iar toate acestea prin sfidarea unei realități pe care „o știu florile, albinele, furnicile. . .". Pînă la urmă, nu ne mai surprinde destinul ciudat al acestui „îndrăgostit de care dragostea rîde și pe care fata cu ochii aprinși îl batjo-

[13] Se citează după T. Arghezi, *Scrieri*, vol. VI, Ed. pt. lit., București, 1964, pp. 187—190.

corește” : oricît de absurdă în aparență, soarta lui rămîne una tragică în esență : „Voiniciile tale s-au isprăvit, zarea ta e turbure, *timpul te ocolește, ceasurile tale nu mai cîntă*” (subl. n.). În sfîrșit, pentru a împinge la limită ciudățenia (aparentă !) a cazului, parabola se încheie cu următarul dialog :

„— Mi se pare că Dumnezeu era în vatra noastră de-acasă. Tu ești Doamne ?

— Eu sînt ! zise Domnul Dumnezeu.

— Și ce mă-nveți să fac ? Înțeleg să mă cicălești cu folos.

— Zi Tatăl Nostru, răspunse cu vocea lui din vatră.

— Nu știu să-l zic.

— Tu nu te închini ?

— Nu știu să mă închin.

Și Domnul nu se mai auzi nici în vatră”.

Pare, într-adevăr, absurdă atitudinea aceasta față de un Dumnezeu pe care omul l-a căutat o sută de ani, pentru ca, în cele din urmă, să-l găsească acolo unde se aștepta cel mai puțin să-l piardă dintr-o cauză atît de stranie și neverosimilă : „Nu știu să mă închin”. Răspunsul acesta sună de fapt mai mult a refuz, implică mai degrabă un gest iconoclast [14] decît unul de supunere căci, ignorînd ceea ce știu pînă și florile, albinele sau furnicile, căutătorul-de-Dumnezeu neagă ordinea lumii, așa cum a creat-o acesta, se comportă deci ca un eretic, *un spirit care vrea să cunoască, nu să se închine*.

Din elementele cele mai semnificative ale parabolei, izolate în prezentarea de mai sus, rezultă în mod clar sensul tragic al căutării Absolutului, faptul că, refuzînd *limita*, adică ordinea impusă de „Dumnezeu”, omul își asumă în mod conștient un destin superior în „anormalitatea” lui. El refuză existența vegetativă, *fără neliniște*, la care îl îmbie toate elementele din jur, optînd pentru o condiție tragică, de permanentă căutare a ceea ce „nu mai cercetează nimeni”. Întîlnirea lui cu Creatorul și supunerea umilă în fața acestuia ar fi echivalent cu o abdicare de la condiția asumată, o acceptare a *limitei* și, în ultimă instanță, o revenire la inerția paradisiacă.

Prin unele aspecte ale ei, această parabolă poate fi apropiată de basmul *Tinerețe fără bătrînețe*, atît de magistral comentat de C. Noica în *Sentimentul românesc al ființei*. La fel ca în basm, omul vrea și de data aceasta „să iasă din condiția sa de om, depășind pura devenire întru devenire [15], sau, cum ar spune Arghezi, să scape de mecanica unei lumi în care „Aceeași sămînță a făcut altă sămînță, și din sfecle au ieșit sflecle”. Asemenea lui Făt-Frumos, arzînd de dorința cunoașterii *ființei*, metaforic exprimată prin „tinerețe fără bătrînețe” și „viață fără de moarte”, insul arghezian se aventurează în căutarea Absolutului, dar, ca și omologul său din basm, se întoarce, pînă la urmă, acasă, constatînd că aventura l-a scos din determinările vieții obișnuite : „timpul te ocolește, ceasurile tale nu mai cîntă”. Spre deosebire însă de Făt-Frumos care, nemaiputînd „îndura ne-timpul”, se întoarce ca „să vremuiască”, adică să moară *ca om*, eroul lui Arghezi, pentru cutezanța actelor sale, e blestemat să trăiască, așa

[14] „Arghezi — remarcă, în acest sens, Ov. S. Crohmălniceanu — este un rebel care îl caută pe Dumnezeu, tocmai prin acte iconoclaste” (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1974, p. 27).

[15] C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 142.

cum am văzut, în *ne-timp*, într-un zbucium și o suferință supraomenească : „Nu te mai rabdă nici paiele, pe care ai vrea să odihnești, și nu-ți mai dă nici odihna răgaz. Ai vrea să te adapi, și apa se dă înapoi de la gura ta însetată. Ai vrea să muști din pîinea frămîntată cu hărnicie, și pîinea fuge. N-ai pe ce pune capul, și cine să-ți reazime sufletul nu este".

Acesta deci este prețul greu pe care trebuie să-l plătească omul pentru „nebunia" de a-și fi „înfipt lopata în adîncul cerurilor", cu speranța deșartă de a-l cunoaște pe Dumnezeu. Oricît de stranie în aparență, această condiție își dezvăluie dimensiunea tragică tocmai prin ceea ce pare mai absurd și mai nebunesc în ea : căutarea *ne-limitată* a transcendentului, în pofida conștiinței că demersul va rămîne veșnic negativ : „Săpărăm noaptea întreagă, — și, cu ivirea dimineții, gropile s-au umplut zilnic la loc, — și, cu căderea serii, lopata începe din nou să muncească. Ne găsim și azi într-același loc. Brațele noastre muriră mereu, dar n-au ostenit. Cine-i făptura ciudată, care se străduiește în zadar să intre în locul oprit ? Eu, Doamne, *care te caut de la facerea lumii, și care știu că osînda mea e în zadar*" (subl. n.).

Așadar, cum observă și E. Todoran, căutarea lui Dumnezeu, luînd forma „alternativei între transcendența absolută a divinității, absentă în absolutul ei, și opoziția satanică a cunoașterii umane, lipsită de obiectul absolutului transcendent", presupune în cele din urmă transformarea credinței în *întrebare*, într-o adîncă neliniște a spiritului devorat de patima, niciodată potolită, a cunoașterii [16]. Substanța poeziei argheziene nu consistă deci într-o mistică a revelării, ci în tensiunea transcenderii, în foamea insațiabilă de Absolutul pe care poetul, printr-o „nebunie sacră", va continua să-l caute și după descoperirea lui ca *absență*.

[16] E. Todoran, *Secțiuni literare*, Ed. Facla, Timișoara, 1973, p. 311.

DORINA GRĂSOIU

MOTIVELE „BĂTĂLIEI" ARGHEZI

În literatura română cazul lui Arghezi rămîne unic. Nici un alt scriitor nu a fost mai disputat, nu a avut parte de atîtea elogii și contestări simultane. El a constituit o adevărată piatră de hotar în conștiința receptorilor și epoca interbelică s-a definit și în funcție de reacția la „fenomenul Arghezi". Din perspectiva momentului actual pare de neînțeles, la o primă vedere, modul contradictoriu în care critica a primit și comentat creația sa. De la imprecație la tonul imnic, de la ridicarea pe scutul admirației pînă la pecetluirea cu fierul roșu, nimic nu a fost precupețit. Nici o insultă nu a fost considerată prea gravă, nici o laudă, nemăsurată. Sigur că personalitatea complexă și atît de imprevizibilă a lui Arghezi, prezentă de-a lungul a peste șase decenii, putea suscita opinii dintre cele mai diverse, interpretări dintre cele mai șocante. În fond, opera oricărui creator provoacă reacții antagonice, dar pînă la el nici unul nu a „beneficiat" de o controversă atît de vehementă, nicicînd nu s-a declanșat o „bătălie" care să ocupe arena literară românească ani de-a rîndul, ca în cazul lui.

Încă din perioada debuturilor publicistice (nesemnificative pentru evoluția ulterioară și repudiate, dealtfel, de autor) se instaurează climatul de dispută. Elogiat de Macedonski (sub semnul căruia păși în literatură) în termeni entuziaști ce nu erau justificați, la acel moment, de nivelul poeziilor publicate, Arghezi devine, totodată, ținta unei reviste umoristice ca „Moș Teacă", care, cu orice prilej, parodiază maniera simbolist-instrumentalistă a producțiilor discipolilor lui Macedonski.

Cîțiva ani mai tîrziu, în timp ce unele reviste simboliste, precum „Fronda", „Absolutio", întrețin un adevărat cult în jurul lui Arghezi, publicațiile tradiționaliste („Cumpăna", „Țara nouă", etc.) comentează, revoltate, versurile sale, considerîndu-se moralmente obligate să le repudieze sau, în cel mai bun caz, se păstrează într-o prudentă expectativă pînă la edificarea totală („Viața românească"). Adevărata „bătălie Arghezi" se dă, însă, în perioada interbelică, cea mai importantă etapă în receptarea creației sale. Încă înainte de apariția vreunui volum, el devine obiectul admirației idolatre a unor confrați mai tineri, care-l comentează, analizează, compară, îi dedică numere întregi de revistă, îl numesc „un nou Eminescu", într-un cuvînt, creează un adevărat „mit" Arghezi (motiv de iritare sau chiar indignare din partea cîtorva contemporani, ce socotesc vîlva stîrnită ca exagerată).

Așa se face că, la 1927, ne aflăm în fața unui poet recunoscut și revendicat de noua generație lirică drept „șef de școală", dar necomentat de critica profesionistă decît sporadic și, în orice caz, cu mari rezerve.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 2, p. 199—203, București, 1980.

La publicarea *Cuvintelor potrivite* reacțiile erau oarecum previzibile, fiind prefigurate în atitudinile anterioare, dar violența, atît a entuziasmului, cît și a negării, a întrecut orice așteptare.

Și, fapt mai rar întîlnit, nu numai criticii, ci și scriitorii se aflau implicați în procesul impunerii sau denigrării operei argheziene. Astfel, dintre admiratori, primii care-și exprimă entuziasmul, într-un limbaj aproape imnic, sînt chiar confrații de breaslă (Felix Aderca, Romulus Dianu etc.). Clamînd noutatea și excepționala valoare a versurilor cuprinse, în sfîrșit, în volum, ei nu precupețesc nimic pentru a-l impune pe autorul lor în conștiința publică, luptînd să-l consacre oficial ca pe cel mai mare poet român contemporan.

De-abia după aceea vin criticii, exegeții creației sale (E. Lovinescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu), ale căror suite de articole au stat la baza capitolelor din istoriile literare sau monografiile cunoscute.

În sfîrșit, adversarii operei poetului, situați adesea pe poziții diametral opuse, au contribuit mult la impunerea sa, fie pentru că l-au menținut permanent în atenția publicului printr-o polemică susținută (ca în cazul lui Nicolae Iorga), fie că, pentru a-i dovedi inconsistența, lipsa de originalitate, desuetitudinea, i-au consacrat analize pătrunzătoare (Ion Barbu, Eugen Ionescu, Mircea Eliade).

Criteriile în numele cărora era contestat au fost extrem de diferite : de la cel estetic, invocat de I. Barbu, M. Eliade și E. Ionescu, sau cel etic, argumentul forte al lui N. Iorga sau G. Bogdan-Duică, pînă la cel al lipsei de aderență la spiritualitatea românească (acuză adusă de N. Davidescu). Același destin l-a urmărit pe poet și în perioada postbelică. Cînd în 1946, anul jubileului literar (50 de ani de la debut), i s-a decernat meritatul, dar, totodată, mult disputatul premiu național de literatură, părea că bătălia fusese cîștigată. Însă, la numai doi ani după evenimentul amintit, apărea în „Scînteia" cunoscutul articol al lui Sorin Toma : *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei (Răsfoind volumele lui Tudor Arghezi)*, ce denunță creația scriitorului ca decadentă prin conținutul ei ideologic și dăunătoare spiritelor ce ar recepta-o.

De data aceasta, însă, spre deosebire de perioada anterioară, nimeni nu-l mai apără pe Arghezi.

Revenind de-abia după 1954 în arena literară, el se bucură de o totală recunoaștere oficială, dar nu și de una de substanță din partea confraților. Dacă în epoca interbelică se întreprinsese o adevărată „cruciadă" pentru impunerea sa, de către critici și scriitori, drept cel mai mare poet contemporan, acum nimeni nu-i neagă acest statut, dar nici nu-l mai urmează nimeni.

Contestarea se materializează într-una din formele ei cele mai perfide : conspirația tăcerii. Fiindcă, trebuie s-o recunoaștem : la scurt timp după moarte, Arghezi intră într-un con de umbră.

Pînă să se ajungă, însă, aici, el a constituit, după cum am arătat, subiectul celor mai vii dispute literare, motiv pentru care s-a și vorbit despre o „bătălie Arghezi". Pentru a surprinde cît mai exact motivațiile interioare ale diverselor atitudini față de opera sa, vom ține seama nu numai de factorii strict literari (care, în nici un caz, n-ar fi justificat vehemența tonului), ci și de cei extraliterari, de „imponderabilele" ce înconjoară un

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

scriitor : „atitudine în viață, concurs de împrejurări, cointeresări sentimentale sau comerciale"[1]. Acești factori, chiar dacă nu îndreptățesc, în orice caz explică anumite reacții de iritare sau chiar de respingere. E drept că ei privesc mai mult omul și mai puțin scriitorul, dar, oricum, nu pot fi ignorați, mai ales cînd ne referim la critica sincronică, aceea care ia cunoștință de creație în chiar momentul publicării ei.

În ceea ce-l privește pe Arghezi, destinul său scriitoricesc ca, de fapt, și cel omenesc, a fost atît de neobișnuit, încît se impune marcarea tuturor elementelor care au influențat, într-un fel sau altul, receptarea. La el, ca la puțini alții, omul a dăunat operei, fiindcă, altfel, singurele motive strict literare ale bătăliei, ce ar putea fi invocate, sînt : noutatea creației în contextul epocii și tardiva publicare a volumului de debut.

Reprezentînd momentul emancipării lirismului românesc de sub influența epigonismului eminescian, era firesc, într-un fel, ca Arghezi să întîmpine rezistență din partea atît a criticii, cît și a publicului. În genere, în cazul tehnicilor literare noi, s-a remarcat apariția unor „crize de subconsumație" (cum le numea M. Ralea), a unui refuz de receptare. Este vorba nu numai de o opțiune estetică pentru un tip de artă sau altul, ci mai ales de o anume inerție din partea receptorului, căruia îi trebuie un timp de adaptare la noua formulă propusă.

S-a observat, pe bună dreptate, că, în cazul lui Arghezi, scriitorii au fost aceia care i-au sesizat primii valoarea, noutatea și l-au impus opiniei publice (chiar dacă nu prin argumente, ci numai prin frecvența bătăioasă a numelor lor în presă). Criticii, prin educație, cultură și formație sînt mai conservatori, mai puțin receptivi la nou decît creatorii. Tendința lor, legitimă, este de a păstra bunurile cîștigate, de a raporta noile creații la valorile cunoscute. Așa se explică ezitarea (cu mici excepții) a criticii sincronice de a valorifica operele, dovedite ulterior prestigioase, în chiar momentul apariției lor (observația se verifică mai ales în comentariul de poezie și mai puțin pentru celelalte genuri literare).

Procesul devine cu atît mai dificil în situația unui scriitor ca Arghezi, care-și publică primul volum de-abia la vîrsta de 47 de ani. Deși poeziile cuprinse în el circulaseră în epocă, fiind tipărite în periodicele vremii, totuși nu putuseră deveni subiectul unor studii critice competente, tocmai datorită dispersării în diferite reviste.

În plus, întîrzierea volumului a provocat o reacție pe cît de neașteptată, pe atît de îndreptățită : la 1927, Arghezi se desprinsese nu numai de generația din care, biologic vorbind, făcea parte (Octavian Goga, Ion Minulescu, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu etc.), dar risca să fie depășit, prin numărul cărților publicate, și de noua generație afirmată după primul război mondial (Adrian Maniu, Ion Pillat, Lucian Blaga etc.), ce impusese o nouă sensibilitate și, mai ales, un nou tip de lirism.

Ca o consecință firească, versurile care șocaseră pe mulți prin noutatea lor la data apariției în vreun periodic, par unora, în contextul purismului formal instaurat de Ion Barbu, desuete.

Dar, dincolo de aceste realități literare incontestabile, care justifică puncte de vedere atît de deosebite asupra aceleiași opere (dar care nu motivează vehemența sau ardoarea pledoariilor pro- sau contra-), existau

---

[1] E. Lovinescu, *I. Al. Brătescu-Voinești*, în *Critice*, VI, *Scrieri*, vol. I, E.P.L., 1969, p. 285.

și susceptibilități iritate de virulența pamfletarului, ba chiar și oameni de bine jigniți în sentimentul lor civic de atitudinea din primul război mondial a poetului.

Trăind din scris, desfășurînd o febrilă activitate de ziarist, Arghezi a fost obligat să umple, uneori zilnic, coloane întregi de gazetă, colaborînd la o serie de reviste nu doar cu poezii, proză, cronici dramatice, ci și cu pamflete, comentarii politice. În felul acesta era fatal să-și atragă o seamă de animozități, ce s-au manifestat prin respingerea violentă sau numai prin ignorarea creației sale literare.

Dincolo deci de diversitatea opiniilor și a opțiunilor estetice, de existența unor spirite mefiante, mai puțin receptive la nou, nu trebuie uitate nici aceste elemente extraliterare care au jucat un rol important în procesul receptării operei.

Motive de iritare oferea Arghezi contemporanilor prin însăși structura sa imprevizibilă, caracteristica temperamentală dominantă (transmisă inevitabil și operei) fiind nonconformismul, revolta : revolta împotriva unui individ, a unei instituții sau a unei întregi societăți.

Încă de la 11 ani, el refuză tutela paternă, răzvrătindu-se împotriva ei. Aceeași reacție o va avea cîțiva ani mai tîrziu față de tutela literară pe care Macedonski încerca s-o exercite asupra sa ; în momentul în care simte că biserica se manifestă ca instrument de constrîngere, o abandonează, deși inițial optase pentru viața monahală ; după 1910, dincolo de faptul că se afiliază unor publicații socialiste ca „Viața socială" și „Facla" conduse de N. D. Cocea (reviste ce nu erau privite cu ochi buni de mulți dintre contemporani), devine și unul dintre intimii lui Al. Bogdan-Pitești, mecena literar, dar figură detestată sub aspect moral (semnificativ, în acest sens, fiind medalionul ce i-l dedică Eugen Lovinescu în ziarul „Naționalul" din 1915).

Totodată, redactarea dicționarului bilingv *Figuri contimporane din România* pare unora mercenariat literar și C. Banu, directorul revistei „Flacăra", justifică astfel faptul că, în publicația sa, nu poate fi întîlnit numele lui T. Arghezi. „A face pe independentul și pe revoltatul și, în același timp, a-ți împrumuta pana îngîmfărilor și vanităților burghezilor bogați, care-și pot plăti luxul de a trece la nemurire în coloanele vreunui dicționar al contemporanilor, în care inteligența neamului abia se strecoară, în cîteva note aruncate în pripă, a-ți da aere de incorputibil și a cenzura cu asprime moravurile compatrioților tăi și, în același timp, a face compromisuri nedemne și a primi promiscuități odioase — iată ceea ce nu putem admite, chiar dacă în fața noastră ar sta un talent care să însemne, într-adevăr, ceva mai mult decît o simplă ușurință verbală" [2].

Veșnic împotriva curentului, Arghezi își exprimă opinia că România a săvîrșit o gravă eroare alăturîndu-se în război aliaților și, în consecință, publică în timpul ocupației la „Bukarester Tageblatt", fapt ce va fi sancționat prin implicarea lui în „procesul ziariștilor" și condamnarea la doi ani închisoare. Într-o atare împrejurare, era firesc ca Eugen Lovinescu, care-și începuse nemiloasa serie de „revizuiri morale", să-și manifeste iritarea față de intervenția lui N. Iorga pentru eliberarea lui Arghezi.

---

[2] C. Banu, *Ce nu putem admite*, în „Flacăra" nr. 21, 1912.

Atitudinea de revoltat, concretizată în faptele de viață, se reflectă inerent și-n creație. Debutînd într-un context literar clar dominat de tradiționalism (sfîrșitul secolului al XIX-lea — începutul secolului al XX-lea), el se apropie de singura tendință ce discorda cu peisajul liric contemporan : cea simbolistă, mai mult, de extrema ei — instrumentalismul. Cînd simbolismul se impune după 1910, se desolidarizează de el, ironizîndu-l [3], și publică în continuare poezie socială, de factură tradiționalistă.

Revendicat de avangarda literară a deceniului al 3-lea, el contestă orice afinitate cu ea, ridiculizîndu-le exagerările [4], după ce revista modernistă „Integral" îi dedicase un întreg număr în care pretinsese, ostentativ, să i se publice poezia *Plugule*.

În sfîrșit, cînd „Gîndirea", reluînd și repotențînd tradiționalismul, se crede îndreptățită în a-l subsuma orientării și pe Arghezi, acesta respinge violent tentativa de anexiune în cunoscutul pamflet *Meșterul Nichifor* [5].

Deși, la o primă vedere, toate aceste fapte par a nu avea o legătură directă cu receptarea operei, este cert că, prin reflex, ele au afectat-o.

Neaderarea la nici o școală, grup sau cenaclu, a impus o oarecare rezervă, dacă nu chiar o netă respingere din partea autorităților critice ale momentului.

Dar piedica cea mai însemnată, recunoscută ca atare de E. Lovinescu, în apropierea de poezia lui Arghezi, rămîne agresivitatea sa publicistică : „Nedrept cu alții, a fost însă nedrept și cu sine : în năvala actualității, și-a aruncat în umbră opera poetică ; polemica trece, poeziile rămîn" [6].

În explicarea atitudinii adversarilor lui Arghezi va trebui să se țină seamă și de aceste fapte enumerate pînă acum, fiindcă altfel nu s-ar înțelege concilierile rapide sau „piruetele" de 180 de grade.

---

[3] T. Arghezi, *Ion Minulescu — De vorbă cu mine însumi*, în „Seara", an. IV, 27 ianuarie 1914, p. 2—3.

[4] „Lumea", nr. 14, 1925.

[5] „Bilete de papagal", nr. 14, 1937, p. 263—264.

[6] *Critice*, IX, 1923, în *Scrieri*, vol. I, EPL, 1969, p. 408.

DRAMATURGIA JUNIMISTĂ

NICOLAE MECU

Destinul creației dramaturgice a junimiștilor „minori" a fost diferit de acela al poeziei și al prozei. Cîteva împrejurări i-au fost nefavorabile. Cîmpul acțiunii critice a lui Maiorescu a cuprins în primul rînd poezia și proza, și sînt poeți și prozatori care au rămas în istoria literaturii și în conștiința publică prin cuvîntul său din *Direcția nouă* ... Pînă la apariția lui Caragiale, interesul Junimii pentru dramaturgie pare scăzut și, atît cît este, absorbit de comediile lui Alecsandri, față de care comediografii Junimii sînt înțeleși în genere ca epigoni; după aceea, Caragiale devine nu cel mai mare dramaturg al grupării, ci Dramaturgul ei (dealtfel, mecanismul funcționează la fel în cazul celorlalte genuri literare, odată cu apariția lui Eminescu, Creangă și Slavici). Posteritatea accentuează această diferență de tratament. Adevărata viață a unei piese de teatru fiind determinată, în ultimă instanță, de prezența ei pe scenă, nu se poate spune că repertoriile teatrelor românești dau certificat de longevitate vreunei creații aparținînd „minorilor" Junimii. În majoritate interesante numai pe secvențe sau prin unele elemente, piesele junimiste ies din atenția oamenilor de teatru. Din aceeași cauză ele rămîn în paginile „Convorbirilor" sau ale edițiilor de autor, retipăriri urmînd a se face cu totul sporadic și îndeosebi în ultimii ani.

Considerată azi (și nu numai din punctul de vedere al istoricului literar), dramaturgia junimistă ne apare echivalentă valoric poeziei și prozei (cînd nu chiar superioară: Bengescu-Dabija și Ollănescu-Ascanio sînt mai importanți ca dramaturgi decît Matilda Cugler și Teodor Șerbănescu ca poeți și, în orice caz, mult mai lizibili. Bodnărescu dramaturgul este mai interesant și mai substanțial decît Bodnărescu poetul liric). Privită din unghiul istoriei literaturii, principalul ei aport în literatura epocii ține nu atît de inovație cît de continuarea tradiției create de primii noștri dramaturgi și de Alecsandri. O bună parte din comediografia junimistă continuă acea lucrare de rodaj al conținutului și al mijloacelor tehnice și de compoziție anterioară momentului Caragiale, îngroașă grundul pe care se va înălța capodopera și, prin simpla repetare a unor aspecte, contribuie la saturarea atmosferei tematice care precede explozia geniului și pe care acesta o rezolvă definitiv, făcînd imposibilă reluarea ei.

Considerată ca literatură junimistă, dramaturgia „minorilor" se resimte de ideologia literară a grupării. Respectul adevărului, criticismul, spiritul și zeflemeaua sînt ilustrate și la acest nivel. Dacă nu se inovează sub raportul limbajului dramaturgic, este urmată directiva maioresciană și junimistă a limbii curate și a expresiei logice. „Realismul popular" își

Rev. ist. teorie. lit., tom., 29, nr. 2, p. 205—212, București, 1980

spune cuvîntul în realizarea unor scene și personaje din popor și în inserția replicilor de înțelepciune și savoare țărănească. Dar în același timp se ilustrează aici și gustul eclectic al Junimii. Comedia aproape că epuizează speciile genului, de la cînticelul comic, vodevil, farsă, comedie de salon la comedia de caracter și de moravuri; iar drama, situată esențial sub înrîurirea tragediei shakespeareiene, poartă urmele trecerii sale prin zodia dramei romantice, cînd nu chiar a melodramei.

GENUL COMIC. Tradiția *cînticèlelor comice* este continuată la Junimea de **Ioan Ianov,** considerat în genere un epigon al lui Alecsandri, creatorul speciei. Însă relația nu e neapărat de epigonism. Ianov preia în fond un model deja constituit, o structură acționînd ca o formă fixă de comic scurt și ocazional, iar identitatea sau asemănarea unor teme se datorează similitudinii dintre mediile sociale investigate de cei doi autori. Tipurile și situațiile sînt specifice unei epoci de tranziție și instabilitate. Direcția satirei e dublă : trecut și prezent. *Asesorul Schivernisală* (1867) stă sub obsesia pierderii „slujbuliței", *Rugină Șmichirescu alegătorul* (1868) demască alegerile libere, fiindcă înlocuiesc vechea presiune oficială cu manevrele de culise și abilitatea personală a candidaților, *Ecliziarhul Colivărescu* (1871) se vede concurat de doctori (care măresc longevitatea enoriașilor săi), și citează cazul unui funcționar căruia

> „i se umflase ochii cît două prescuri, din pricină că tot cetea bugetele statului, ca să vadă unde-i greșeala, de s-a înglodat țara așa de tare în datorii. Doctorul i-a scos cu mare meșteșug amîndoi ochii, și l-au scăpat".

Advocatul Cîrciogărăscu (1871), un alt Clevetici, le recomandă confraților ca, în procesele de înaltă trădare,

> „să presari, cît se poate de des, cuvintele (zicînd *răpede*) patrie, drepturi încălcate, libertate, fraternitate, egalitate, constituție, revoluție, baricade", apoi, „galben de trudă", să încheie cu „Domnule președinte, am zis !"

I s-a reproșat lui Ianov inconsistența tipologiei. Însă în piesele sale protagonistul este doar pretext pentru dezvelirea unor stări de lucru. *Von Kalikenberg (Concesionarul)* (1871), considerat cel mai bun cînticel a lui Ianov, vizează direct afacerea Strusberg și influența germană :

> „Noi nemțile acum'tare buni prieteni la tumnevoaster, și frei fași țara romanesc așa farmos, cum țara nimțesc. Tumnevoaster n-aveți niș bererie, niș cartoflerie, niș carnațărie und so viele andere schöne deutsche sachen".

sau :

> „Toate nemțile vorbesc
> Că la țara românesc
> Toți faliții pot să vie
> Ca să facă bogăție".

Un concesionar *sui-generis* este patriotul de profesie Cincinatus Dobrovski, din cînticelul *Paharnicul Chifterescu*, de **Vasile Pogor** :

> „Domnul meu, numele meu este Cincinatus Dobrovski ; sînt descendent direct din ilustrul Traian, care a avut bunătatea de a stîrpi pe toți strămunii mei daci, căci și dacicul sînge curge-n a mele vine... De la cea mai fragedă etate am consfințit toate sforțările mele pentru binele patriei române. Meseria mea, în alte cuvinte, este de a fi patriot și patriot adivărat și în toată puterea cuvîntului".

Personajul îl anticipează pe nenea Niță din *Răsplata jertfei patriotice*, de Caragiale. Întrebat cît cîștigă cu meseria lui de patriot, Cincinatus Dobrovski răspunde :

„Ce cîștig, domnul meu ? Mai întîi, cîștigul nu este scopul imediat a unei inimi generoase, și apoi, cîte și cîte ocaziuni... ascultă... Patrioții noștri se prezintă candidați la primărie. Bun. Votez pentru patrioți. Ei sînt aleși de primărie. Bun... Atunce se dă în antrepriză măturatul stradelor. Bun... Ieu 12.000 galbini și... una la mînă".

Reacții nemijlocite la felurite aspecte politice și administrative contemporane sînt și *revistele satirice* scrise de **Iacob Negruzzi** în colaborare cu Radu D. Rosetti, în același registru al comicului ușor, însă cu un limbaj mai incisiv și mucalit. În *Nazat* ! (1886), Camera, dusă la poliție fiindcă „am găsit-o rătăcită prin curtea Mitropoliei", se apără astfel :

„*Camera* : Nu poți să mă arestezi... sînt inviolabilă...
Gologan (amestecîndu-se în vorbă) : Ei așa !... inviolabilă... Nu te știu eu ?... ai trăit și cu albii și cu roșii...
Camera (protestînd) : Da... dar mi s-a făcut reparație...".

Un „epistat", sfătuit „să nu bei prea multe spirtoase, fiindcă o să ia guvernul și monopolul chibriturilor și ai să iei foc", răspunde : „De chibrituri nu-mi este frică... Alea sînt naționale... nu se aprind !".

O formă a comediei scurte junimiste este *proverbul dramatic* sau *fabula*, ilustrat de **D. Ollănescu-Ascanio** în *Lupul și barza* (1878). Beizadea Fluturache este scăpat de la înec de un țăran. Ca răsplată, țăranul este biciuit, sub motivul că, trăgîndu-l la mal, l-a prins pe boier de păr. Morala „fabulei" este proverbul „pe cine nu-l lași să moară nu te lasă să trăiești". Cortina cade pe o replică străvezie :

„Ș-apoi dă, știți, vine vremea ca și breasla țărănească
Să mai puie la nevoie mîna-n chica boierească !"

Proverbului dramatic îi poate fi asimilată și comedia într-un act *Nu te juca cu dracul* (1879), de **Iacob Negruzzi**, în care, pentru a se convinge de sentimentele iubitei, un îndrăgostit își pune prietenul să o curteze. Rezultatul este că prietenul se îndrăgostește cu adevărat. Replica finală rezumă intenția moralizatoare a acțiunii : „[...] să învățați că, nepedepsit, nimeni nu poate să se joace cu dracul !".

Numeroase sînt comediile construite pe o intrigă amoroasă, în general *farse*, în care mijloacele comicului de situație (travesti, imbroglio, qui-pro-quo etc.) sînt exploatate cu abilitate. De succes în epocă a fost comedia într-un act *O palmă la bal mascat* (1871), de **G. Bengescu-Dabija.** Încurcăturile sînt provocate de o batistă pe care căpitanul în retragere Codrescu o găsește după bal în haina Elenei, soția sa. Batista e a lui Borneanu, unul dintre curtezanii Elenei, dar înainte de a fi găsită de căpitan, e înlocuită cu batista lui Petrache, celălalt curtezan. Jocul dublu, cu multe aparte-uri, frica de moarte a lui Petrache — provocat la duel de Codrescu și de Borneanu — furia căpitanului (acesta are ceva din „ambițul" jupînului Dumitrache) dau piesei mișcare, relief și savoare.

În *După război*, comedie într-un act de **D. Ollănescu-Ascanio** (1879), colonelul Costin, întors de pe front, o găsește pe virtuoasa lui soție, Eliza, asaltată de propunerile matrimoniale ale junelui Nicu Soreanu. Comicul derivă din travesti : dîndu-se drept „maiorul Ștefan", colonelul îi relatează

ferventului amorez că soțul Elizei a murit în război și că aceasta este, prin urmare, liberă. Însă îndrăgostitul nu dorește de fapt căsătoria, deși simulează a prețui căsnicia. Cea mai bună secvență a piesei este aceea în care Soreanu, într-un moment liric, face elogiul idilei casnice, iar colonelul îl dezumflă prin replici mecanice, cazone :

Soreanu : Ce viață dulce, nici o osteneală, nici o emoțiune, totdeauna repausul, liniștea deplină, albastrul cel mai curat ca cerul Italiei, dimineța un surîs.
Colonelul : Obicinuit.
Soreanu : Apoi o sărutare.
Colonelul : Reglementară.
Soreanu : Ziua o primblare.
Colonelul : Totdeauna aceeași.
Soreanu : Ori vreo vizită !
Colonelul : Necontenit la aceleași persoane.
Soreanu : Ce lucru minunat ! Nu mai simți că ești om.
Colonelul : Ci automat".

Neașteptat de vioaie și bine construită este comedia **Matildei Cugler-Poni.** *Un tutor* (1881). Leonora, o fată independentă și băiețoasă, îl iubește în taină pe tutorele său, mai vîrstnicul Redeanu. Dar comportamentul ei disimulat îi sugerează lui Redeanu mai degrabă antipatia. Cum fata tulbură neîncetat liniștea casei, tutorele hotărăște să o trimită la oraș. Este punctul culminant al conflictului : dimpreună cu Rarița, servitoarea (și aceasta îndrăgostită fără speranță), Leonora se „otrăvește". Însă prietenul lui Redeanu, care află la timp de planul ei, potrivește lucrurile așa încît spițerul să-i dea numai un inocent somnifer. Foarte savuroasă este scena în care cele două îndrăgostite își spun una alteia testamentul, observate de după perdea de Redeanu și ceilalți.

Între *comedia galantă* și *farsă* se situează comedia în trei acte *Amor și viclenie* (1870), de **Iacob Negruzzi,** cea mai valoroasă comedie în versuri a epocii (Al. Ciorănescu). Contemporanii au fost iritați de formulele de adresare neromânești („Amorul vostru, doamnă"), dar au observat mai puțin buna conducere a acțiunii, intuirea psihologiei personajelor, ampla desfășurare a versului fără rimă, bivalența stilului (grav, cînd personajele își exprimă adevăratele trăiri, ironic, trucat, cînd își joacă rolul compus). Aproape total lipsit de interes sînt *comediile de salon* compuse de **I. P. Cerchez** *(O sară la curte* — 1881, *Nino* — 1882), din care nu se poate reține decît corecta versificare. Intriga este greoaie, replicile n-au culoare și putere de caracterizare, iar comicul e ca și inexistent.

În ce privește *comedia de moravuri* și *comedia de caractere*, dramaturgia junimistă dă cîteva realizări notabile. În *Primul bal*, comedie într-un act de **D. Ollănescu-Ascanio,** acțiunea (doi tineri căsătoriți își așteaptă invitații la primul lor bal) devine un pretext de satiră mondenă. Dramaturgul creează o suită de portrete, cum sînt acelea ale bătrînelor doamne din protipendadă („venerabile ruine ale Regulamentului Organic"). Una dintre acestea îi prilejuiește o pagină demnă de *Scrisorile* ... lui Ghica :

„[...] a jucat hora cu Tudor Vladimirescu la Cotroceni, a mîncat iman-baildi cu pașalele turcești la Giurgiu, s-a gudurat pe lîngă cazacii lui Nicolae Pavlovici, a luat în căsătorie pe un postelnic moldovean, pe care l-a înșălat cu un honved unguresc, de la care a fugit cu un Tanzmeister vienez și, cînd s-a întors în țară de a luat pe răposatul Andronache Simizeanu de bărbat, colindase toate părțile lumii, ceea ce făcea pe bietul tata să zică mamei, cînd o vedea că vine la noi în vizită : « Pază, soro, că iaca vine Calendarul lui Karkaleki, cel în 40 de limbi ! »".

Cu totul remarcabilă este „comedia în trei acte, cu cîntece" *Cucoana Nastasia Hodoronc* (1877), de **G. Bengescu-Dabija**. Protagonista, o mijlocitoare de profesie, încearcă să-l „stărostească" pe Guguță Trostea („Găgăuță Prostea", „Cașcavalerul"), un alt Guliță, cînd acestuia îi abate să se însoare cu „cucoana Elena" — fiindcă el n-o vrea decît „pe cucoana Elena sau pe Zamfirica cea creață". De un comic irezistibil este scena în care Nastasia își instruiește clientul în vederea întîlnirii cu Elena :

„Nastasia : Intri țanțoș, cu nasu-n sus și uitîndu-te galeș, ia așa !... Apoi te apropii, îi zici cu glasul subțire și tremurător : « sărut mîinile și picioarele » și... aici te oprești, oftezi o dată din putere și te-nfiori din creștet pînă-n tălpi !...

Guguță : Cum să mă-nfior?...

Nastasia : (*tot ce zice face*) : Uită-te la mine, ia așa : apoi zici o dată răsuflîndu-te : « Ah ! tare ești frumoasă !... Of, mă gîdilă la inimă !... » aici o iuțești... și dă-i și dă-i și tafa și lafa pînă cînd începi să sufli tare, sforăi pe nas, rînjești dinții, dai ochii peste cap, te faci cam nebun, nu te mai poți stăpîni și țoc ! o sărută cu foc !".

sau aceea în care învățăcelul aplică instrucțiunile :

Guguță : Sărut mîinile, ce mai faci? Bine?

Elena : Vă mulțămesc !... Dar...

Guguță : Oh ! Ah !...Dacă-ai ști... dac-ai ști ...

Elena : Ce să știu? ...

Guguță : Cît îmi ești...

Elena : D-le Trostea, nu te prinde deloc !

Guguță : Dă-nainte, dă-nainte !

Elena : Ce ziceți?

Guguță : M-ai aprins !

Elena : Vă rog...

Guguță : Cu foc... Așa, așa, nu mă lăsa să mă răcesc !"

O scrisoare pierdută este anticipată de comedia în patru acte *O alegere la senat* (1878), de **Iacob Negruzzi**, cu personaje relativ bine individualizate : Iancu Păltinaș, om așezat, fără veleități și inițiative politice, dar antrenat fără voia lui în competiția electorală ; Zoița, mama sa, femeia despotică și intrigantă ; Andrei Mirtescu, prietenul loial ; Leon Teoveanu, un arivist lipsit de scrupul ; Zulnia, fiica independentă etc. Avocatul Panaite Dudulea îl anunță pe Cațavencu. Iată-l la tribuna alegerilor :

„(*gesticulînd*) : Hm ! Hm ! D[om]nilor alegători ! Hm ! Hm ! A sosit momentul ca țara în suveranitatea ei să se pronunțe asupra destinelor sale. Momentul este solemn ! Să ne gîndim cu maturitate înainte de a hotărî. De la votul d-voastre va atîrna menținerea sau căderea patriei noastre [...] Finanțele sînt ruinate prin delapidările guvernului actual, școalele zac în ruine, administrația e coruptă, căci cei de sus sînt corupți [...] Nepotismul, favoritismul au ajuns la culme [...] În politica esterioară umilință, înlăuntru jaf și abuz, țara este la marginea peirii... Noroc însă că avem un bărbat care ne poate scăpa dacă va avè nobilul și dezinteresatul d-voastre căncurs[...] El va îndrepta finanțele, va face ca pensiile să fie plătite la vreme, ce zic ? să fie mărite ; școalele se vor înmulți, administrația va fi bună și toți cetățenii vor fi mulțămiți. Chiar natura va ține cu dînsul, căci ea ține cu cei drepți. Ploile vor înlocui seceta, mana va fi generală în toată țara !"

Dar dincolo de subiect (alegerile) și de unele personaje, nu mai sînt alte asemănări cu piesa lui Caragiale. Ca și Alecsandri, și ca toți comediografii minori ai Junimii, Iacob Negruzzi este un satiric bonom și meliorist, iar

în mijloacele sale de expresie nu poate fi văzut nici un raport de anticipare față de cele caragialiene.

DRAMA. Mai puțin ilustrată decît comedia, datorită complexelor probleme de construcție, etos și psihologie pe care le ridică, drama e totuși cultivată la Junimea, ajungînd a da prin Samson Bodnărescu realizări notabile în istoria genului la noi. Drama junimistă este *dramă istorică*. Intenția autorilor a fost de a scrie „tragedii" — cum își intitulează mai toate producerile —, însă despre tragedie în înțelesul clasic nu poate fi vorba, deoarece evoluția eroului are determinante istorice. Neguvernînd din interior conflictele și caracterele, imperativul transcendent și patosul condiției tragice sînt numai „teoretizate", explicitate la nivelul structurii de suprafață al solilocviilor filozofante. Lipsite de determinare interioară sau de suportul transcendentului, caracterele se pulverizează în particularitate, dramaturgul simte nevoia de a aglomera fapte și împrejurări menite a condiționa și explica traiectoria eroului. De aceea, ceea ce se poate reproșa în bloc dramelor junimiste este saturația de evenimente, prolixitatea acțiunii.

Cea dintîi dramă istorică junimistă este *Rienzi* (1868), „tragedie în cinci acte", de **Samson Bodnărescu**, după romanul lui G. Bulwer-Lytton. Dar adevăratul model al dramaturgului român este Shakespeare, ale cărui influențe sînt evidente, ca și în celelalte drame ale sale, în compoziția amplă, complexitatea psihologică a personajelor, inserția scenelor de înțelepciune și umor popular, structura comparației și versificație. Urmărită pe suprafețe mici, drama pare a evolua anevoios ; privită de sus, nu i se poate tăgădui dinamismul interferenței de planuri, rapida și neîncetata schimbare a sorților. În jurul tribunului este o rețea de intrigi, alianțe și trădări ce se succed sufocant, dînd imaginea dramatică a unei Italii sfîșiate de lupte interne, contradictorie și instabilă. Stilistic, varietatea este adusă de interferarea registrului grav cu cel „umil", prin introducerea unor scene abundînd în replici duhlii, în care compunerile lexicale cresc unele din altele :

„*Mercenarul întîi* : Și tu, parcă ai mîncat isteția cu lingura.
Mercenarul al doile : Prostia ta, măi ! și-apoi e așa de mare, că ajunge pînă la nouri, tu nu știi nimic decît a întreba. O să-ți zică oamenii întrebuș, întrebăuș, în treabă huș, și poate, nu-i așa ? Nu ești tu un huș în treabă, unu fără treabă ?"

Mai puțin adîncită este psihologia politică a masei. Părăsirea lui Rienzi de către popor este insuficient motivată. Observația se poate extinde și la celelalte personaje. Cu puține excepții (Rienzi, Nina), mișcările sufletești rămîn necunoscute, cel mai adesea eroii vin în scenă pentru a-și anunța decizia, după ce trăirea problematică s-a consumat. Rienzi e o natură duală, activă și contemplativă, și în reflecțiile sale regăsim teme ale meditației saturniene din poemele lui Bodnărescu :

„Dar, Montreal, tot încă n-ai învățat că lumea-i
Din amăgiri născută și omul o fantomă
Ce-ngreuie pămîntul cu planuri urieșe,
Cu iscodiri gigante, o cîrmă ia în mînă,
Cu-a vieții valuri luptă și visuri vrè s-ajungă,
Ce i le naște dorul în peptul pătimaș.
Și astfeli joc își bate de creatura sa
Natura făr' de milă".

Filozofarea protagonistului nu are pregnanță, și tocmai în momentele în care el trebuie să captiveze și să miște, aceasta e cu desăvîrșire ștearsă, îngăimată :

„Romani și frați de sînge ! Ajunși sîntem la culmea
De unde ochiul vostru senin poate privi
La tot ce se numește mister în mecanisme,
Ce suie și coboară cîntarul fericirei
Unui popor în lume".

Altădată este anticipat iconoclasmul din eminesciana *Împărat și proletar*, însă într-un ritm lînced și un limbaj întinat, ce nu găsește cuvîntul incendiar :

„Credința e slăbia ce-ndeamnă muritorii
Să-și mîngîie viața în lumea trecătoare.
Pe viitor așterne răsplată îndoită,
Și firea omenească, în amăgiri crescută,
Ușor aruncă lanțul pe sufletul supus
Dorințelor, ce poartă în peptu-și lutul viu.
Și iadul este varga, iar raiul îndulcirea
Cu carele își crește biserica fiii săi".

Superioară dramei *Rienzi* este „tragedia în cinci acte" *Lăpușneanu-vodă* (1884). Piesa păstrează unele dintre atributele pe care C. Negruzzi le rezervase protagonistului nuvelei sale (și Lăpușneanul lui Bodnărăscu este satanic, sanguinar și cinic, cu gustul spectacolului crud), alăturîndu-le altele noi. Domnitorul meditează la condiția umană precară și absurdă, filozofează sumbru pe tema deșertăciunii, este un individ problematic, divizat lăuntric, torturat de incongruența patimilor cu rațiunea :

„Cînd aș putè să-mpac
Pornirile simțirii cu mintea, poate-aș fi
Mai fericit pe lume [...]
De n-ar fi așa bolnav de patimi al meu piept,
Ar fi mijloace bune acestea să-l îndrept.
Dar în deșert, că mintea de-mi naște-un gînd mai bun,
În pieptu-mi hojma ferbe un uragan nebun.
E bolnav al meu suflet, e bolnav făr'de leac,
Nimic în astă lume nu-mi este după plac."

Are, ca Richard al III-lea, viziuni terifiante :

„O strechie a dat
În vitele Moldovei, și ele fug și rag,
Sar garduri, trec pîraie. Oprește-le, Moțoace !
Nu le lăsa s-ajungă, că vin asupra mea.
Cu ochi de foc e una, ce varsă pe-a ei nări
Înveninată pară ; s-apropie de mine,
Întinde cănci de diavol, nu o lasa, Moțoace !...".

și, ca Hamlet, vorbește în parabole truculente, îndoindu-se în fața soției de paternitatea fiilor săi :

„Pe rana unui mort
Văzui fătînd o muscă, și am gîndit că viermii
Se prăsilesc din zece ori două zeci de tați.
De-aș fi întrebat pe măsa ce îi năștea acolo,
Ea nu știa să-mi spuie pe-adevăratul tată !"

Shakespeare este infuzat peste tot. Un personaj feminin simulează nebunia vorbind ca Ofelia :

„Racul are două cleşte
Şi au prins în ele-un peşte ;
Peştele a dat din coadă
Cînd a vrut racul să-l roadă.
Racul zice : Stăi, măi ştiucă !
Ea : Nu peşte, ci nălucă.
Şi tu, măi graur, şi tu măi prepeliţă ...
Hîş...a zis baba şi-a făcut treaba ...
O, plete, plete,
Pe-a mele spete ! ...
Iubirea ah ! iubirea... Ştii tu ce e iubirea?"

În piesa lui Bodnărescu, domana Ruxandra este o natură puternică, activă, Stroici are o prezenţă continuă şi efectivă în acţiune. Apar personaje noi : Ana, Şraiber, Peucer, Neculcea. Moţoc păstrează trăsăturile ştiute şi, ca-n nuvela lui Negruzzi, e oferit mulţimii răzvrătite. Dar psihologia acesteia nu rezultă din comportament, ci e „teoretizată" într-un comentariu al lui Stroici :

„Zadarnic te mai razimi pe acest sărman popor ;
El nu e nici de-o treabă. Un lucru făr'de seamă
Îi schimbă toată mintea, dorinţele îi schimbă ;
Nu e nimica trainic în cugeterea sa.
I-a fost destul ca vodă să-i zvîrlă pe Moţoc :
S-a mulţămit cu-atîta, şi n-a mai fost în stare
Nici un mijloc să-l ţie să ducă pînă-n capăt
Izbînda cea dorită !"

Din istoria naţională (epoca imediată domniei lui Alexandru cel Bun) se nutreşte şi multă vreme inedita dramă *Ilie-vodă*. Piesa are un nex dramatic viguros. Conflictul principal îl opune pe Iliaş Ringalei, mama sa, însă depăşeşte confruntarea unor indivizi. Ca în *Vlaicu-vodă*, pe care drama lui Bodnărescu o anticipează, se înfruntă tradiţia autohtonă cu tentativele de înstrăinare, şi intenţia piesei este de a ilustra pieirea implacabilă a forţelor inaderente la legea ţării.

De o bună primire în epocă s-a bucurat tragedia *Pygmalion* (1886) de **G. Bengescu-Dabija** (autor şi al altor piese istorice : *Radu III cel Frumos* — 1873, *Amilcar Barca* — 1894, *Silvina doamna* — 1897, în genere lipsite de valoare), inspirată din *Aventurile lui Telemac*, de Fénelon. Pygmalion, regele Feniciei, este ucis în urma intrigilor Astarbeei, amanta sa, care încearcă să-l urce pe tron pe Joazar. Caracterul cel mai bine construit este Astarbeea, femeie satanică, împărţindu-şi iubirea între Pygmalion, Joazar şi nobilul cartaginez Malachon. Manevrele ei generează conflictul dintre tiran şi fiul său Phadael, pe care regele îl va ucide. Conflictul rămîne însă la o motivaţie exterioară. Intenţionînd a sublinia înrîurirea diabolică a Astarbeei, dramaturgul neglijează individualitatea celorlalte personaje, lipsite de viaţă şi rezumate doar la replici pompoase, artificiale. Într-o măsură, se sustrag acestui retorism gol meditaţiile sceptice ale regelui :

„Ce scop avut-a cerul pe om cînd l-a creat
Ş-o viaţă pustiită cu mii de morţi i-a dat ?
De cînd deschide ochii şi pînă ce-i închide
O clip-omoară alta şi pas de mai ucide !...
Te luptă vierme-al lumii, gunoi din tină scos,
Te-ngînfă stîrpitură, în ghioacea ta fălos...".

ADVERSARII JUNIMII

RODICA FLOREA

O revistă care intra în viața literară a epocii cu atîta autoritate și prestigiu cum a fost „Convorbiri literare", și care încerca să impună, încă de la primele numere, o sumă impresionantă de principii estetice novatoare, decisive, era firesc să concentreze asupra sa atenția contemporanilor. Intransigența „Convorbirilor" față de mania latinizantă, față de agramatism sau de beția de cuvinte, față de pseudo-literatură și de impostură, a rănit multe susceptibilități și a atras multe dușmănii. Revistele vremii, efemere sau cu o apariție mai îndelungată, erau supuse unei examinări exigente, fără menajamente și reținere politicoase. Terenul pentru polemici fusese pregătit încă înainte de apariția „Convorbirilor", prin lucrarea lui Titu Maiorescu, *Despre scrierea limbei române*, apărută parțial în 1866, în care autorul emitea judecăți dintre cele mai drastice la adresa sistemului etimologic ciparian, demonstrînd cu argumente istorice și teoretice că acesta este „pe cît de imposibil, pe atît de nerațional". Alături de exagerările latiniste, o țintă a atacurilor maioresciene este deformarea germanistă și maghiarizantă a limbii în jurnalele din Austria [1]. Iritarea adversarilor Junimii este provocata nu numai de divergențele lingvistice, ci și, sau mai ales, de primul studiu maiorescian din „Convorbiri" : *Despre poezia română*, în care aproape toți aceștia sînt anulați ca scriitori.

Primele care ripostează, angajîndu-se în polemică, sînt revistele ardelene. Disputa cuprinde planuri multiple — lingvistice, estetice, literare, istorice etc. — iar animozitățile, provocate mai ales de Maiorescu, se răsfrîng asupra „Convorbirilor literare", ca revistă-tribună, și asupra colaboratorilor ei priviți în bloc ca „direcție nouă".

Răspunsurile, unele de o violență neacademică, vizează, adesea, obiective diferite. Cei atinși de critica lui Maiorescu nu încearcă justificări și argumentări ale poziției lor, ci caută, cu orice preț, puncte vulnerabile și aduc învinuiri, nu rareori fanteziste sau de rea credință. În afară de acuzația de cosmopolitism și filo-germanism, — preluată de multe cercuri antimaioresciene și anticonvorbiriste — **Aron Densușianu** (1837—1900), poet obscur, critic și profesor la Universitatea din Iași, îl denunță pe Maiorescu ca plagiator, în concepțiile sale estetice, după Fr. Th. Vischer[2]. Păstrîndu-și acuzația în privința pretinsului plagiat după Vischer, într-un articol intitulat *Glorii de afiș (Scrisoarea XVI)*, Aron Densușianu adaugă un post-scriptum vechiului său răspuns polemic din

[1] T. Maiorescu, *Limba română în jurnalele din Austria*, în „Conv. lit"., an. II, nr. 7, 8, 9, 14, 1868.

[2] Aron Densușianu, *Critica unei critici*, în „Federațiunea", I, nr. 82, 83, 85, 87, iunie 1868.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 2, p. 213—221, București, 1980.

4—c. 2173

„Federaţiunea", republicat în volumul *Cercetări literare*, care-i apare în 1887, — întrebîndu-se asupra calităţii literaturii produse de către „domnii de la «Convorbiri literare»". Aprecierile negative se încheagă, veninos, într-o ridicolă filipică antieminesciană, care îl va compromite în posteritate: „Încît pentru domnia-lor cavalerii, ei, în poemele lor, sunt sătui de lume, desmădulaţi de osteneală, sărbeziţi şi smochiniţi, încît privesc la iubitele lor «cu un rece ochi de mort». Nici urmă de iubire verde, sănătoasă, viguroasă, care să te înalţe în o lume nu de fiinţe moarte, împietrite, în care vii sunt numai ghiarele, viclenia şi dezgustul, ci, din contra, în o lume plină de viaţă, unde învie chiar şi lucrurile moarte, unde fiecare trăieşte zece vieţi deodată, atîta putere, atîta plăcere, bucurie şi vigurozitate simte în sine chiar şi în momente grele de dezamăgire; unde omul simte în sine o uriaşă putere de viaţă, iar nu o lîncezeală morţie, care în cîteva momente desmădulă tot".

Dealtfel antieminescianismul lui Aron Densuşianu, ca armă de atac împotriva Junimii, se manifestase, şi mai violent, pe cînd îşi publica în revista braşoveană „Orientul latin", în 1874, suita de articole intitulate *Regenerarea literaturii române*. Furibund denigrator al lui Eminescu, Aron Densuşianu reuşeşte astfel să se autostigmatizeze, calificîndu-l pe marele poet, într-o *Epistolă*, publicată aici în 1875, un „strică-versuri" care a „maltratat atît de înfricoşat limba şi cugetarea românească"[3].

Aron Densuşianu va încerca, deci, lamentabil, în 1887, să prelungească o polemică, deoarece articolului său din 1868, din „Federaţiunea", Titu Maiorescu nu-i răspunsese decît după 18 ani, executîndu-i sever *Istoria limbii şi literaturii române*, apărută la Iaşi, în 1885, — prin cunoscuta replică intitulată *În lături!* publicată în 1886. Animozitatea incurabilă a lui Aron Densuşianu este alimentată şi de raportul negativ pe care Titu Maiorescu îl înaintase Academiei Române şi în urma căruia *Negriada*, „epopeea naţională, partea II, cu ultimele 6 cînturi", datorată scriitorului ardelean, este respinsă de la premiu[4]. Dealtfel, faptul că în *Istoria limbii şi literaturii române* Aron Densuşianu îl ataca şi pe Alecsandri — (va continua să conteste valoarea piesei *Fîntîna Blanduziei* şi în volumul de *Cercetări literare*, p. 218 — întrebîndu-se, nejustificat, dacă „are autorul preparaţiunile, cunoştinţele absolut necesare pentru a putea trata un subiect din viaţa unui popor clasic, a românilor"?) — îl va scandaliza şi pe Hasdeu, care, astfel, nu se va ralia unui inamic notoriu al Junimii. Da că *Negriada* a fost respinsă de la premiul Academiei în urma raportului lui Titu Maiorescu, *Istoria limbii şi a literaturii române* va fi respinsă din pricina raportului defavorabil al lui Hasdeu. „Convorbirile literare" vor publica acest raport în anexa articolului maiorescian *În lături!*, ca pe un argument venind cu atît mai convingător în sprijinul afirmaţiilor neconcesive ale lui Titu Maiorescu.

Odată cu Aron Densuşianu, care răspunsese cu calomnii şi injurii la articolul despre poezia română al lui Maiorescu, cunoscutul istoric şi publicist transilvan, **Gh. Bariţ** (1812—1893) îşi arată nemulţumirea provocată de amănunţita şi concreta critică maioresciană la adresa ziarelor transilvănene şi a stîlcirii limbii[5]. El socotea în mod eronat că nu era

[3] Aron Densuşianu, *Critica unei critici*, în „Orientul latin", nr. 49, 29.VI.1875.
[4] „Analele Academiei Române", seria II, tom. VII, 1884—1885, p. 186.
[5] Gh. Bariţ, *Critica în „Convorbiri literare"*, în „Transilvania", an. I, nr. 16, 1 aug. 1868, p. 366.

timpul și nici locul pentru astfel de exigențe și că oricum s-ar scrie, tot mai bine decît să nu se scrie deloc. Concepția lui Bariț era anacronică, deoarece literatura noastră depășise faza de pionierat, iar pentru evoluția și pentru dezvoltarea ei, severitățile estetice și stilistice deveniseră o necesitate culturală acută. „Însăși arma cu care se luptă o foaie literară — răspundea Titu Maiorescu atacurilor din revista „Transilvania" — una din rațiunile pentru care există este, împreună cu adevărul ideilor, frumusețea stilului, curățenia limbii materne, justețea gramaticei și a ortografiei, și dacă o foaie literară nu este capabilă de a avea aceste bagatele, atunci nu merită de a se prezenta înaintea publicului cititor".

Gh. Bariț polemizase stîngaci, invocînd proverbe — „« satul arde, baba se piaptănă ». Acuma, uită-te, acuma la a. 1868 își află d. M. timpul de a cere de la publiciștii de dincolo stil neted, gramatică, ortografie" — și strecurînd aluzii, neargumentate, la aceleași pretinse carențe stilistice patronate de „Convorbiri".

Cele cîteva exemple negative culese de Maiorescu (pentru același articol despre limba română în jurnalele din Austria) din revista „Familia", vor atrage „Convorbirilor" ostilitatea surdă a revistei lui Iosif Vulcan. **P. V. Grigoriu** (1855 — 1905), colaborator al „Familiei" și care se va lăsa, în cele din urmă, atras de strălucirea revistei ieșene, atacă, fără violențe dar repetat, „direcția falsă" de la Iași, pe care continua să o numească astfel, chiar și după apariția lui Eminescu. Însuși **Iosif Vulcan** (1841—1900), minimalizînd, ca și Gh. Bariț, gravitatea denaturării limbii române în revistele transilvane, răspunde, agresiv, semnalului de alarmă lansat de T. Maiorescu : „Erori de aceste putem să citățm și noi d-lui M. din foile de peste Carpați, ma — dacă am dispune de timp — poate că chiar în scrierile d-sale. Să-l lăsăm dară ca să mai cerce nod în papură ! Să-i concedem petrecerea aceasta. Nu toți oamenii au ambiția de a trece de critici mari" [7].

Curînd, frontul anticonvorbirist se lărgește. **B. P. Hasdeu**, vechi inamic al lui Maiorescu, — încă din 1863, cînd Comitetul de inspecțiune a școalelor din România de dincoace de Milcov, din care făcea parte și viitorul mentor al Junimii, îi trimisese o adresă în care era sfătuit să nu mai publice în foaia sa „Lumina (din Moldova)" pagini „ce vatămă sentimentul de onestitate a lectorilor" (era vorba de nuvela *Duduca Mamuca*) — negat ca autor dramatic de P. P. Carp (1837—1918), în „Convorbiri" (1867), după apariția dramei sale *Răzvan Vodă*, — dă semnalul începerii represaliilor de către revistele bucureștene. Pînă în 1871, înșiși cei contrariați de teoriile și concepțiile Junimii păstraseră o rezervă care lăsa loc chiar unor șterse amabilități la adresa foii ieșene. V. A. Urechia parvenea să acorde, în treacăt, „Convorbirilor", calificativul de „escelentă foaie". Nemulțumit de articolul *În contra direcțiunii de astăzi în cultura română*, ca și de atacul lui Maiorescu împotriva lui Simion Bărnuțiu, B. P. Hasdeu preia acuzația de *cosmopolitism*, pe care Aron Densușianu, și chiar Gh. Bariț, o lansaseră în direcția „Convorbirilor", — și o complică violent cu aceea de *antinațional*, cum îl numea pe Maiorescu. Mentorul convorbirilor a răspuns el

---

[6] Titu Maiorescu, *În contra direcțiunii de astăzi a culturii române*, în „Convorbiri literare", an. II, nr. 19, 1 dec. 1868.

[7] În „Familia", nr. 2, 2 iunie 1868.

însuși acestei acuzații în articolul *Direcția nouă*, într-un pasaj eliminat, ulterior, la apariția volumului *Critice*; dar cea mai lapidară și totodată cuprinzătoare și precisă respingere a acestor atacuri s-a păstrat în manuscrisul eminescian intitulat *Naționalii și cosmopoliții* [8], care ar fi trebuit să fie prezentat ca raport la instalarea lui Ioniță Bumbac în funcția de președinte al Societății „România jună", în 1871 : „Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după cît știm noi, *naționalitatea în marginile adevărului*. Mai concret : ceea ce-i *neadevărat* nu devine adevărat prin împrejurarea că-i național ; ceea ce-i injust nu devine drept prin împrejurarea că-i național ; ceea ce-i urît nu devine frumos prin aceea că-i național ; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i național".

Foarte cunoscuta primă farsă a lui Hasdeu împotriva „Convorbirilor", care vrea să demonstreze filogermanismul și incultura redactorilor junimiști, este acea poezie intitulată *El și ea*, pretinsă traducere dintr-un poet german inexistent — Gablitz — , semnată de asemeni cu un nume inventat — M. I. Ellias — (textul aparținîndu-i lui Hasdeu) și publicată în „Convorbiri literare" în 15 iulie 1871. Hasdeu își va proclama triumful, destăinuindu-și farsa în „Columna lui Traian", „Familia", „Trompeta Carpaților" și „Telegraful", în articolul *Un rămășag*. El afirmă totodată că acceptarea poeziei în „Convorbiri" a dat „cea mai solidă măsură despre seriozitatea de criticism a d-lui Titu-Liviu Maiorescu și cea mai generoasă răzbunare pentru acei scriitori români, filozofi, istorici, filologi, beletriști, pe care îi batjocoresc mereu „Convorbirile literare". Farsa primește ca ripostă un foarte scurt și sec articol maiorescian, al cărui titlu — *În contra unei copilării* [9] — seamănă cu o admonestare a unui matur față de o strengărie plicticoasă. Farsa — spunea Hasdeu — fusese un rezultat al indignării pe care o resimțise citind articolul lui Maiorescu despre „direcția nouă"[10].

Dealtfel, acest articol este factorul inflamabil, stîrnind un adevărat incendiu de patimi și vanități rănite. Citat îndată după Alecsandri ca „un poet în toată puterea cuvîntului", deși abia după trei poezii publicate în „Convorbiri literare", Eminescu devine victima unor atacuri care-l vizau în primul rînd pe Titu Maiorescu. Jignite de indiferentismul și deprecierea unui critic reputat, personalități literare, mai mult sau mai puțin cunoscute, declanșează o adevărată campanie publicistică împotriva autorului articolului și a școlii literare pe care o inițiase și pe care o conducea.

În ceea ce-l privește pe Hasdeu, relațiile se mențin încordate. În mai multe numere consecutive din „Convorbiri literare" (începînd cu cel din 1 februarie 1873), istoricul și publicistul **G. Panu** (1848—1910), convorbirist provizoriu, contestă valoarea *Istoriei critice a românilor*, prezentînd-o drept o denaturare a documentelor și drept rezultatul unei interpretări personale, ilogice și falsificatoare.

---

[8] Acad. Rom., Mss. M. Eminescu, f. 224—232, 233—236, publicat de I. A. Rădulescu-Pogoneanu în „Studii", 1910, și republicat de I. E. Torouțiu, în *Studii și documente literare*, IV, p. 85.

[9] T. Maiorescu, *În contra unei copilării*, în „Conv. lit.", an. V, nr. 12, 15 august 1871, p. 199.

[10] T. Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza română*, în „Conv. lit.", an. V, nr. 6, 15 mai ; nr. 13, 1 sept. ; nr. 14, 15 sept., 1871.

Drept urmare, la 1 februarie 1875, „Convorbiri literare" publică o improvizație a lui Hasdeu intitulată *La noi*, semnată, transparent, P. A. Călescu, al cărei prim vers era : „La noi e putred mărul", iar în acrostih se indica locul putreziciunii : *La Convorbiri literare.*

Adversitatea lui Hasdeu va continua încă foarte mulți ani. În „Revista nouă", inițiată și condusă de el între 1887—1895, dispoziția polemică i se menține nealterată. În 1892, într-un articol intitulat *O restaurațiune* (nr. 6—7), Hasdeu își exprimă caustic indignarea față de apariția unei *Istorii a literaturii române în limba germană de dl. dr. Rudow*, de ale cărei lacune și denaturări îl socotește răspunzător pe Iacob Negruzzi. Acesta ar fi furnizat autorului informații eronate, menite să ridice în slăvi cercul junimist. Hasdeu consideră volumul o încercare de restaurare a „învechitei noii direcții". Primul și permanent atacat este Titu Maiorescu. Pe Mihail Dragomirescu și pe Al. Phillippide [11] îi va contesta numai pentru motivul că erau discipolii lui Titu Maiorescu.

De la revistele hasdeiene, ștafeta polemicilor cu revista Junimii o vor prelua, în 1872, alte publicații, căci intransigența filologică a redacției „Convorbirilor" își atrage noi inamici. Revista bucureșteană „Transacțiuni literare și științifice" (1872—1873) apăruse abia de trei luni cînd convorbiristul Ș. G. Vârgolici o denunță ca propagatoare a denaturării limbii române. Fiu al lui August Treboniu Laurian (atacat la rîndul său de către Titu Maiorescu, încă din 1868), **D. Aug. Laurian** (1846—1906), profesor de filozofie la Liceul Sf. Sava și conducător al revistei alături de **Șt. C. Michăilescu** (1846—1899) profesor de științe, — nu va da o replică prea energică atacului junimist. Se va mărgini la o scrisoare deschisă către un prieten imaginar [12], în care, exprimîndu-și regretul pentru critica primită, nu va depăși limitele unei riposte civilizate. Va caracteriza doar articolul lui Ș. G. Vârgolici drept „critică scărmănătoare". Continuatoarea „Transacțiunilor", „Revista Contimporană" (1873—1876), moștenește și steagul de luptă cu „direcția nouă", dar suportă ofensive nimicitoare prin cunoscutele articole maioresciene : *Beția de cuvinte în „Revista Contimporană" (studiu de patologie literară)*, publicat la 1 mai 1873, și *Răspunsurile „Revistei Contimporane" (al doilea studiu de patologie literară)*, din 1 iulie 1873. **V. A. Urechia** (1834—1901) este, — alături de **G. Sion** (1822—1892), D. Aug. Laurian și **Pantazi Ghica** (1831—1882), fratele lui Ion Ghica, — victima geniului polemic al lui Maiorescu. Cele două studii ale lui Titu Maiorescu, considerate de Eugen Lovinescu „paginile cele mai pline de vervă" din opera criticului junimist, a căror țesătură „timpul n-a destrămat-o încă și n-o va destrăma, atît timp cît va exista plăcerea sportivă a unei execuții magistrale" [13], — procedează ofensiv și precis la respingerea bombasticismului naționalist și a falsei erudiții. Lovit în amorul propriu, V. A. Urechia, — dealtfel personalitate culturală cu reale merite — se va apăra stîngaci și prolix, ocolind discutarea erorilor semnalate de Titu Maiorescu, strecurînd diversiuni și digresiuni erudite, fără legătură cu obiectul criticii maioresciene. Polemica va fi însă uitată, iar V. A. Urechia se va apropia de prestigioasa revistă ieșeană, la care va coloabora, între 1885—1892, cu frumoase *Legende române* și cu studii istorice.

[11] Vezi *Philippidiotisme*, în „Revista nouă", nr. 3—4, august, septembrie, 1893.
[12] „Transacțiuni literare și științifice", nr. 13, 30 nov. 1872, p. 281.
[13] Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, I—II, 1940, Cap. XXII.

Fostul convorbirist **Petre Grădișteanu** (1839—1921), jurist, politician și ziarist, se încumetă a-și încrucișa spada cu Maiorescu, răspunzîndu-i [14] la primul „studiu de patologie literară" dar neizbutind decît să ofere o hrană și mai abundentă neiertătoarelor sarcasme maioresciene. Colaborator și fondator al „Revistei Contimporane", Petre Grădișteanu va fi, alături de Pantazi Ghica, V. A. Urechia și **Anghel Demetriescu** (1847—1903), un combatant îndîrjit împotriva „direcției noua". După cum o declară deschis și programatic, „Revista Contimporană" și-ar fi propus, cu prioritate, „răspîndirea unor idei opuse celor din « Convorbiri »".

Victimă a *Beției de cuvinte*, Pantazi Ghica, prozator incoerent și sumbru, încearcă să ia parte la polemică, avansînd afirmații depreciatoare, fără acoperire, deplorabile prin lipsa lor de substanță, la adresa lui Titu Maiorescu : „Dacă d-l Titus Livius Maiorescu nu poate fi un S-te Beuve, un Philarète Chasles, un Théophile Gautier, să fie d-l Titus Liviu Maiorescu și să-i trecem cu vederea contravențiunile d-sale către gramatică și logică, căci omul nu este tare în ele și nu avem ce să-i facem. Am avea însă un consiliu amicale să dăm d-lui Titus Livius Maiorescu. Să nu ia în criticele d-sale acel aer doctorale, care nu-i convine, și să fie de aici nainte tot atît de modest, pe cît sunt și cunoștințele și puterile d-sale în materii literare etc. etc." [15].

Anghel Demetriescu, în schimb, onest și erudit filolog clasic cu bune cunoștințe de literatură germană și engleză, nu se lansează în astfel de polemici cu Junimea, decît apărîndu-l pe Hasdeu împotriva atacurilor lui George Panu.

Petre Grădișteanu nu este singurul renegat convorbirist, fugit în tabăra potrivnică. Unii dintre convorbiriști amintesc de aceasta și în producții beletristice. „Apăi, iarăși altădată, am văzut și mai mîhniți — versifică Nicolae Gane —, / Drepți tovarăși de ai noștri cum la dușmani pribegiți, / Pusu-s-au în văzul lumii să ne-mproaște cu ocări, / Uitînd dintr-o zi la alta de-ale noastre-mbrățoșări, / Și cercînd să nimicească roiul harnic de albine, / Pentru că invidioșii nu puteau face mai bine. / Astfel fost-am de ocară în tot chipul porecliți : / Ignoranți, fără azbuche, lipoveni, cosmopoliți. . ." [16].

De fapt, detestat și temut este, mai ales, Titu Maiorescu, dar aversiunea se răsfrînge asupra revistei luată ca un tot, asupra „direcției noua", proclamată și susținută ca atare de el. Cel împotriva căruia se îndreaptă cele mai multe săgeți înveninate de invidie este Mihai Eminescu (Petre Grădișteanu nu se sfia să numească versurile eminesciene „inepțiile d-lui Eminescu"). Cel mai adesea comentatorii se mărginesc la zeflemeli, aluzii depreciative, obiecții meschine, cancanuri de un nivel coborît, bagatelizări. Se poate vorbi în afară de „Revista Contimporană" de o coaliție întreagă de reviste și ziare ca „Românul", „Ghimpele", „Telegraful", sau publicații ieșene ca „Perdaful", „Curierul Balassan", „Apărătorul legei" etc. care au publicat materiale, dacă nu direct defăimătoare, în orice caz de diminuare

---

[14] P. Grădișteanu, *„Convorbiri literare" și „Revista Contimporană"*, în „Rev. Cont." an. III, 4 iunie 1873, p. 384.

[15] Pantazi Ghica, *Cîteva cuvinte asupra criticei d-lui Titus Livius Maiorescu în beția d-sale de cuvinte din „Convorbiri literare"*, în „Românul", an. XVII, 3 mai, 1873.

[16] N. Gane, *Lui Iacob Negruzzi*, în „Conv. lit.", an. XVII, 1884, nr. 10, p. 403.

sau de negare a valorii operei eminesciene. Bufoneria literară critică — cum o numește chiar autorul — a poetului **Mihail Zamphirescu** (1838—1878), intitulată *Musa de la Borta rece* și publicată în „Revista Contimporană" (1873), chiar dacă-i lipsită de venin, proferează opinii critice minimalizatoare la adresa lui Eminescu și a „Convorbirilor literare".

„Revista Junimei" — apărută la 15 ianuarie 1875 — manifestă aceeași ostilitate, iar prin pana unui anume G. Paul Pîrvulescu consideră global poezia eminesciană, alături de a lui Naum, Bodnărescu, Pogor, Beldiceanu, Vârgolici, „et compania", numind-o mistică și searbădă. Afirmațiile se fac fără argumentări sau cu pseudodemonstrații critice. În cunoscutul articol al lui **Grigore Gellianu** — (considerat, o vreme, și nejustificat, a fi fost pseudonimul lui Anghel Demetriescu)—, din „Revista Contimporană" (1 martie 1875), scandalizează lipsa totală de sensibilitate și pricepere poetică.

În 1876 grupul denigratorilor sporește cu **Bonifaciu Florescu** (1848 — 1899) care, în articolele sale politice din „Românul", strecoară și observații critico-literare în legătură cu Junimea și cu colaboratorii „Convorbirilor".

Către și după 1880, campania de anulare a lui Eminescu și, prin el a Junimii, devine și mai vie. Revista „Literatorul" a lui **Al. Macedonski** preia comanda atacului. Faimosul articol semnat cu pseudonimul „Rienzi" (atribuit, pe rînd, lui Macedonski și lui Duiliu Zamfirescu) și intitulat *Frunze găsite prin volume* [17] abundă în trivialități și e penibil prin lipsa oricărei înțelegeri față de poezia eminesciană. Polemicile lui Macedonski cu „Convorbirile literare" și, în speță, cu Eminescu, își află punctul culminant în sinistra epigramă care i-a atras dizgrația posterității.

Atacurile împotriva Junimii și a lui Titu Maiorescu îl lovesc și pe Vasile Alecsandri. Înainte de Aron Densușianu, care negase valoarea piesei *Fîntîna Blanduziei*, Macedonski îl acuza pe Alecsandri de egoism, văzînd în opera sa „O dibace scamatorie de cuvinte" care „aruncă praf de aur în ochii maselor" iar ca urmare „posteritatea nu-l va trece printre poeții mari" [18].

Total diferită ca fond și ca formă de bătăliile anterioare, mult cunoscuta polemică dintre Maiorescu și **Gherea** (prea cunoscută pentru a se insista aici), pornită de la neînțelegeri de suprafață, a fost agravată și exagerată de contemporani, și mai ales de urmași. Articolele maioresciene, *Comediile d-lui I. L. Caragiale* (1885) și *Poeți și critici* (1886), au fost atacate de Gherea în articolul *Către domnul Maiorescu* [19]. Neaderînd la „emoțiunea impersonală" și la „sfera ideală a emoției artistice", preconizate de Titu Maiorescu, Gherea face, de fapt, un fel de proces cuvintelor, termenilor critici, — e drept, imprecișI, lăsînd loc larg confuziilor. Gherea traduce simplu : impersonal, subiectiv, individualitate și nu sesizează latura de eficiență culturală a studiilor maioresciene, cu a căror linie el însuși era de acord. Maiorescu îi răspunde abia peste șase ani, prin articolul *Asupra*

[17] În „Literatorul", an. III, 24 februarie, 1880.

[18] În „Literatorul", an. III, 1883, p. 449, 537, 591 ; idem, an. IV, 1884, p. 291.

[19] În „Contemporanul", iulie 1886, apărut, ulterior, sub titlul ; *Personalitatea și morala în artă.*

personalității și impresonalității poetului [20]. Gherea revine cu articolul *Asupra esteticii metafizice și științifice* [21].

Importantă nu este atît polemica în sine cît consecințele ei, influența pe care a avut-o asupra gîndirii și concepțiilor estetice ale scriitorilor, grupați, în deceniile următoare, în două tabere : apărători ai „artei pentru artă" sau ai „artei cu tendință". Mulți dintre colaboratorii revistelor socialiste, patronate de Gherea sau aflate în sfera de influență a „Contemporanului" și a posterității jurnalistice a acestei publicații, se solidarizează într-o atitudine fățiș antijunimistă. Între aceștia, militantul socialist **Ion Nădejde** (1854—1928), fie în „Contemporanul", fie în „Revista socială" (1884—1887), al căror redactor era, va aduce o critică pertinentă, lipsită de ironii, teoriei „formelor fără fond". Analizele întreprinse pe texte publicate în „Convorbiri literare" sau asupra „prelecțiunilor" Junimii, adoptă tonul serios, de cercetare conștiincioasă, dar nu mai puțin fermă. Dealtfel, în „Contemporanul" se manifestă un adevărat cult pentru filozoful Vasile Conta, colaboratorul asiduu al „Convorbirilor", și pe multe pagini sînt reproduse fidel versurile lui Eminescu. **V. G. Morțun** (1860 — 1919), redactor, alături de Ion Nădejde, din 1884, al „Contemporanului", va fi unul dintre primii editori ai lui Eminescu.

În schimb, mai tineri scriitori și publiciști socialiști se angajează în polemică cu mai puțină sobrietate. Dealtfel chiar și foști convorbiriști precum G. Panu vor îngroșa rîndurile partizanilor lui Gherea. Astfel, ziarul „Lupta" (1884—1895), condus de G. Panu, va reproduce, din „Contemporanul" în 1886, articolul lui Gherea, *Către domnul Maiorescu*. **C. Mille** își începe activitatea de critică literară la „Lupta", la sfîrșitul anului 1886, încercînd să-și dovedească apartenența la linia ziarului, printr-un atac împotriva lui Maiorescu, dar un atac inegal și întrucîtva neconvins. Dealtfel în toată campania antijunimistă și antimaioresciană a ziarului răsună notele discordante ale contradicțiilor, ale recunoașterilor unor merite reale. „Și dacă Junimea a adus un serviciu literaturii române — spune Mille — e desigur serviciul ce i-a făcut păstrînd limba intactă. Nu se știe dacă fără acest curent nu am fi astăzi din punct de vedere limbistic, în așa stare că înțelegerea limbii literare ar fi cu neputință pentru un țăran" [22]. De fapt, capul de acuzare permanent și, în fond, unic, al lui Mille — propovăduitor al „naturalismului" în literatură — împotriva „direcției noua", este acela de a nu fi receptat noul în literatură — adică naturalismul — și de a fi rămas, consecvent, la tribuna clasicismului și a romantismului. Aceste curente literare sînt considerate de Mille anacronice, „lucruri arheologice", iar Creangă este deplîns că a scris sub auspiciile Junimii. Lui Maiorescu, hulit, la „Lupta", ca adversar politic, Mille se înduplecă totuși să-i recunoască drept „singurul merit din punctul de vedere al criticii" pe acela de „a fi descoperit pe Eminescu, de a-l fi pus imediat după Alecsandri". Bardul de la Mircești căzuse în dizgrația nu doar a lui Mille, ci și a unor tineri poeți și prozatori ca Vlahuță și Delavrancea, care înțelegeau să întrețină cultul lui Eminescu respingînd orice glorie literară anterioară. Ca și Vlahuță și Delavrancea, cărora Titu Maiorescu le ripos-

[20] În „Conv.lit.", an. XXV, 1892, nr. jubiliar.
[21] În „Literatură și știință", I, 1893.
[22] C. Mille, *Săptămîna literară*, primul foileton, în „Lupta", nr. 123, 1, 2, decembrie 1886.

tează prin aspra punere la punct din articolul „*Poeți și critici* (1886), C. Mille cade în exagerări negativiste de-a dreptul scandaloase, lansînd injurii fără explicații critice, împotriva lui Alecsandri. Piesa *Ovidiu* e numită „crimă literară". Anulate sînt și *Despot Vodă* și *Fîntîna Blanduziei*.

Antijunimiști sînt și alți colaboratori ai „Luptei", între care C. Bacalbașa (1856—1935) și chiar Nicolae Iorga, numai că pe un ton mult mai ponderat, referindu-se mai ales la atitudinea politică a conservatorilor din cercul ieșean, și mergînd pînă la recunoașterea prestigiului revistei maioresciene. Vorbind despre Nicolae Beldiceanu, Iorga se referă la „Convorbiri literare" în termenii cei mai elogioși, avînd în atenție perioada de glorie. Beldiceanu colaborase în coloanele „Convorbirilor"„ cînd revista aceasta era un adevărat monument literar, cînd ea monopolizase tot ceea ce era artă cinstită și limbă clară în țara românească, atunci cînd în coloanele ei se întîlneau reprezentanți culturali ai românimei întregi" [23].

Nu toți convorbiriștii dispersați în alte publicații devin inamici ai Junimii. De fapt, avea loc o permanentă peregrinare a scriitorilor epocii, pe la majoritatea publicațiilor, peregrinare observată și la convorbiriștii statornici, prezenți, simultan, în coloanele mai multor reviste care, nu rareori, se deosebeau în opinii, dacă nu erau chiar adversare. Tonul îl dădea, cu dezinvoltură și împăciuitor, însuși Alecsandri, nerefuzînd nici o solicitare, încurajînd, pe rînd sau concomitent, inițiativele publicistice, oferindu-și, de pildă, spre publicare, romanul *Dridri*, ca și alte lucrări literare, „Revistei Contimporane", chiar în toiul duelului polemic, și intervenind, adesea (cum a făcut-o în acest caz) pentru încetarea ostilităților.

Din ianuarie 1895, cînd prim-redactor al „Convorbirilor literare" devine Mihail Dragomirescu, alături de un numeros comitet redacțional compus din : P. P. Negulescu, Al. Philippide, N. Basilescu, I. A.Rădulescu-Pogoneanu, Teoharie Antonescu, Ion Al. Brătescu-Voinești D. Evolceanu, I. S. Floru, C. Rădulescu Motru, Fr. Robin, — esteticienii maiorescieni reîncep o campanie împotriva ideilor gheriste și în apărarea „autonomiei artei", mult mai virulentă ca însăși polemica Maiorescu — Gherea [24], ceea ce-l va îndreptăți pe Mihail Dragomirescu să afirme că „lupta contra „Contemporanului", sau mai bine zis contra d-lui Gherea, am dus-o mai mult noi cei tineri".

Dar literatura abandonează revista Junimii. Scriitorii se duc la alte reviste, de multe ori profesînd alte idealuri estetice, iar „Convorbirile literare " — apărînd încă o jumătate de veac, pînă în 1944 — vor deveni o revistă de erudiție și de ținută academizantă, în care predomină studiile de filozofie, istorie, lingvistică, economie și antropologie, geografie și etnografie, statistică și medicină, semnate de nume prestigioase în știința și cultura românească.

---

[23] N. Iorga, *Volumul unic*, în „Lupta", 24 februarie 1891.

[24] Vezi articolele : Al. Philippide, *Idealuri*, „Conv. lit.", nr. jubiliar, 1892 ; M. Dragomirescu, *Criticele d-lui Maiorescu*, „Conv. lit.", nr. 1 și 2, 1893 ; *Critica științifică și Eminescu*, „Conv. lit.", 1894—1895 ; P. P. Negulescu, *Impersonalitatea și morala în artă*, „Conv. lit.", iunie, 1893 ; *Socialismul și arta*, „Conv. lit.", nr. 7, 8, 1894—1895 ; Simion Mehedinți, *Concepția materialistă a istoriei după Ctin Dobrogeanu*, „Conv. lit.", nr. 6, 1895 ; D. C. Nădejde, *Criticii Năpastei*, nr. 10—11, 1896 și 3, 4, 1897 etc.

COORDONATE FUNDAMENTALE ALE LITERATURII ROMÂNE VECHI

I. C. CHIȚIMIA

Scrisul instituțional pe teritoriul patriei noastre a luat naștere legat de cultura religioasă și s-a exersat în limba slavonă, care a devenit, datorită lui Chiril și Metodiu, limbă de cult creștin public, alături de greacă, în Răsăritul ortodox (ca și latina în Apus). Funcția culturală a bisericii a fost în epoca veche considerabilă pentru poporul român, mai ales că biserica s-a integrat întru totul nevoilor de viață și de cultură românească și a acționat sprijinindu-se mereu pe fondul de moștenire culturală autohtonă, atît în perioada scrisului slavonesc, cît și în aceea care i-a urmat, în limba română.

Este știut că poporul român nu cunoaște un botez creștin, ca toate popoarele vecine lui. Atunci este cert că, înainte de cultul și scrisul în limba slavonă, s-a exercitat un cult în limba devenită progresiv limba română a autohtonilor, cult care a continuat și în timpul dominării limbii slavone. Este sigur că în vechime s-a folosit și scrisul din moment ce limba română nu cunoaște ca termeni vii decît *a scrie*, *scris*, *scriere*, *scrisoare* etc. și *carte*, ultimul în locul lui *liber*, păstrat în toate celelalte limbi romanice, *carte* avînd pe deasupra și sensul cel mai vechi de 'act, document'. Scrierile vremii au putut să dispară, dar au rămas semne ale unui scris și ale unei limbi cu elemente dacice și latine în inscripții *(Decebalus per Scorilo* 'Decebal fiul lui Scorilo' pe un vas ceramic la Sarmisegetuza), în vechi consemnări de limbă locală *(torna, torna, fratre* din *Historia* lui Teofilact Simocatta) sau în afirmația lui Ovidiu că, la Tomis, a scris versuri în limba localnicilor (nedescoperite).

Nu încape îndoială însă, că, alături de un asemenea scris vechi, *Evanghelia* și *Liturghia* au fost predicate local în limba veche, probabil s-au și scris, dar scrierile n-au avut susținerea și nu s-au bucurat de custodia unei instituții de stat, ca mai tîrziu în perioada slavonă, încît s-au pierdut ușor. Au avut loc totuși urmări ale acestui exercițiu oral (și prime texte), în limba veche a poporului român. S-a format o tradiție orală a liturghiei și predicii (era în nota culturii autohtone), care s-a perpetuat și a transmis termenii religioși de origine latină *(cruce, biserică, Dumnezeu* etc.), a modelat alții și a pregătit stilul ecleziastic pentru traducerea textelor biblice de mai tîrziu. Numai așa se explică formulările limpezi ale primelor transpuneri masive în românește de texte biblice (în special psaltiri [1]), care dispun chiar de o anumită cadență și aromă poetică și care n-au mai suferit

[1] *Psaltirea Scheiană, Psaltirea Voronețiană, Psaltirea Hurmuzaki.*

Rev. ist. teorie lit., tom., 29, nr. 2, p. 223–234, București, 1980.

ulterior schimbări structurale esențiale. Ba, dimpotrivă, ecoul lor de vocabular a ajuns pînă la scrisul poetic al lui Dosoftei, în sec. al XVII-lea.

Că așa stau lucrurile, o dovedesc termeni de romanitate orientală păstrați din vechime, perpetuați și imprimați în aceste prime traduceri vechi, reluate și ele în copii de la începutul secolului al XVI-lea, termeni inexistenți în textele latine apusene, cu atît mai puțin în cele slavone (pentru a fi considerați drept formații sau calcuri tîrzii), ceea ce nu s-a băgat de seamă pînă acum. Însăși structura lor le acordă autenticitate. Între aceștia se înscrie *mesereare* 'milă' din lat. *meserere* [2], pentru care textele latine folosesc *misericordia*, iar cele slavone *milost'*. Se vede dintr-o dată formarea substantivului *mesereare* de la un verb latin, în spiritul general al limbii române și în deosebire de celelalte limbi romanice, care nu cunosc acest sistem, în cazul respectiv avînd în același loc, din același text: fr. *pitié* (v. fr. *pieté*), it. *pietà*, sp. *piedad* (din lat. *pietatem*). Venit din vechime, *mesereare* a supraviețuit multă vreme, căci se întrebuințează încă în scrierile din secolul al XVI-lea și al XVII-lea. Dar termenul viu din limbajul poporului, *milă*, i-a luat locul cu vremea definitiv în stilul eclesiastic. Aceeași istorie și aceeași semnificație o au alți termeni vechi, ca urme dintr-un cult anterior celui în limba slavonă, receptate de primele texte românești, și anume *părătare* 'suferință, pedeapsă' din lat. *poenitare*, textele latine avînd în locul respectiv *miseria*, iar cele slavone *strast'*, de asemenea *împutare* 'mustrare' din lat. *imputare*, în textele latine întîlnind în același loc, *improperium*, iar în cele slavone *ponošenjie* sau *poraganie*.

Există și alți termeni de acest fel. Am stăruit asupra lor pentru că literatura operează cu instrumente de limbă și pentru că, în cazul de față, aceștia dovedesc că, străbătînd perioada slavonă a scrisului românesc sau trecînd peste ea, s-a păstrat o legătură organică și o continuitate între ceea ce a fost manifestare culturală și literară înainte și după această perioadă slavonă. Acesta este un punct de vedere nou.

Dealtfel, scrisul slavon românesc (original) are imprimate în el, prin calc, structuri de limbă românească specifice, pentru a nu mai vorbi de un însemnat număr de elemente lexicale românești. De exemplu, în locul funcționalității adjectivului din limba slavonă (și din limbile slave în general) apar forme de substantiv cu prepoziție, specifice limbii române *(bez cisla mnodzi* 'fără număr de mulți') sau construcții românești calchiate în slavonește: *a trece pe păgîni prin ascuțișul săbiei*, devenit, în „Cronica lui Ștefan cel Mare", *neverini oni jaziky vă ostriju meča* etc.

Dar în compozițiile slavone originale se observă mai cu seamă fie o concepție nouă a genului și stilului literar, fie introducerea în scris a unor remarcabile forme de creație orală. Astfel, *Cronica lui Ștefan cel Mare*, contemporană domnitorului și tradusă în aceeași vreme, prin intermediul unei versiuni latine, în germană, este un model de scriere istoriografică umanistă, prin stilul concis și sobru, și prin depărtarea totală de cronica bizantino-slavă a lui Constantin Manasses, cu începuturi biblice ale popoarelor și cu stil figurat încărcat, lipsit de echilibru literar, care a devenit totuși model pentru istoriografia popoarelor din sud-estul Europei. Dom-

[2] În franceza veche termenul apare ca titlu al psalmului LXI.

nia lui Ştefan cel Mare este, de fapt, o epocă strălucită de cultură şi civilizaţie, dacă se ţine seama , pe lîngă scrieri, de arta grafiei şi miniaturii, de arhitectură şi pictura murală, de obiectele lucrate în aur şi argint.

Asemenea acte de cultură, civilizaţie şi literatură au continuat sub domnia lui Neagoe Basarab, în Muntenia. La curtea lui au trăit personalităţi renumite, între ele, patriarhul Nifon al Constantinopolului (venit în ţară încă din 1503, înainte de domnia lui Neagoe), avînd o importantă activitate culturală. Mănăstirea Curtea de Argeş, ridicată de Neagoe Basarab, este o capodoperă arhitectonică, în legătură cu care, în baza vechiului motiv folcloric al „jertfei zidirii", cu o îndepărtată şi largă circulaţie românească, a luat naştere una din cele mai frumoase balade populare, *Meşterul Manole*. Există deci mereu o regăsire şi reîntîlnire a actelor de cultură de-a lungul istoriei. Ca literatură, însă, numele lui Neagoe Basarab este legat de opera *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, realizată spre sfîrşitul domniei sale (1518—1521) şi la care, cel puţin în parte, a contribuit cu scrisul său personal. Neagoe Basarab a fost nu numai conducător de stat, ci şi om de carte şi un gînditor. De tipul operelor parenetice similare, scrise în Bizanţ şi în alte ţări europene : în cnezatul Kievului, în Boemia, Polonia, Italia, Spania, *Învăţăturile lui Neagoe Basarab* sînt altceva. Pentru compunerea lor s-a făcut apel la izvoare biblice, la cărţi populare şi la alte texte, dar compoziţia este originală, iar paginile cele mai interesante sînt cele care pleacă nu de la izvoare scrise, ci de la experienţa şi gîndirea domnitorului, privind modul de comportare al viitorului monarh, faţă de străinii cu care vine în contact, modul de purtare a războiului, de răsplătire a meritelor oamenilor. Toate acestea sînt scrise din izvorul minţii. Din punct de vedere literar, însă, pagini de calitate singulară îşi au izvoare orale şi sînt scrise în legătură cu moartea mamei şi a fiului său, Petru. Izvorîte dintr-o inimă de fiu şi părinte nefericit, mîhnit pe deasupra şi de neîndeplinirea unor îndatoriri faţă de buna sa mamă, aceste pagini conţin imagini de elegie aparte, prin sinceritatea sentimentelor şi prin prospeţimea expresiei, care impresionează profund pe cititor şi sînt foarte asemănătoare cu poezia, necăutată dar inspirată, din bocetele populare improvizate, practicate în vechime, precum şi astăzi, în unele provincii româneşti, ca gen aparte faţă de ce este cîntecul popular funerar versificat din anumite alte arii. Este o literatură elegiacă de tentă şi expresivitate particulară şi ea întregeşte ce are Europa în acest sens. Înseşi celebrele *Trenii* ale marelui poet polon renascentist Jan Kochanowski, create cu şase decenii mai tîrziu (1579), după moartea fiicei sale, caută expresia, comparaţiile, evocările antice şi „se vor" poetice. Se face literatură în nota timpului. În elegiile lui Neagoe Basarab durerea primează, iar expresia plastică se naşte spontan, tabloul devenind de permanentă prospeţime pentru percepţia emoţională a dramei umane. Învăţatul slavist bulgar Stojan Romanski a afirmat, fără nici o ezitare, că *Învăţăturile lui Neagoe Basarab* sînt „cea mai frumoasă operă care s-a scris în limba slavonă în secolul al XVI-lea". Ea a circulat în mai multe copii, dar s-a păstrat într-o singură copie, descoperită la Sofia, în Bulgaria. A fost tradusă în limba greacă şi în limba română în secolul următor. A avut, prin urmare, un larg ecou.

Trebuie să subliniem însă că mult mai de vreme (cu aproximativ mai mult de un secol înainte) s-au încercat şi efectuat, în Transilvania, tra-

duceri de texte biblice (psaltiri) din latină în limba română, traduceri folosite (examenul filologic este limpede) de noii traducători din slavonă de la sfîrșitul secolului al XV-lea [3]. Așa se explică captarea și perpetuarea formelor vechi *meșeaeare*, *părătare* etc. (vezi mai sus), precum și captarea altor vechi elemente păstrate și în graiul viu al poporului pînă în vremurile de azi : *părați* 'cerul gurii' < lat. *palatium*, *rost* 'gură' ⟨lat. *rostrum*, *vărgură* 'fecioară' ⟨lat. *virgula*, *vipt* 'hrană, bucate' ⟨lat. *victus*, *a la* 'a spăla' ⟨lat. *lavare*, *a cura* 'a curge' ⟨lat. *curare*, *a scura* 'a scurge, a curăți' ⟨lat. *excurare*, *a păsa* 'a merge' lat. *passare* etc. Aceste elemente de veche limbă românească, consemnate în primele texte literare românești, fac dovada deci, împreună cu aceste texte și cu alte manifestări literare, a unei „renașteri" culturale bazate pe un vechi substrat local.

Umanismul apusean s-a afirmat prin descoperirea culturii antice greco-latine. În țările românești, în a doua jumătate a secolului al XV-lea și în primele decenii ale secolului următor, a luat naștere un umanism specific, s-au redescoperit și reluat în scris structuri ale culturii de vatră, introduse atît în textele de circulație internațională în limba slavonă, cît și în textele românești, care se vor înmulți progresiv.

Dacă tiparul a luat naștere și a fost în epocă un important fenomen umanist de difuzare a culturii, atunci el a fost instituit de foarte timpuriu în țările românești, în contextul întregului sud-est european, căci începînd cu anul 1508 încep să se scoată cărți masive, de excelentă artă grafică (literă chirilică în roșu și negru, gravuri și frontispicii lucrate cu măiestrie), întîi în slavonă, apoi în românește și mai pe urmă în greacă, georgiană și arabă, cu literă specială, deci cărți cu întinsă funcționalitate și arie de răspîndire. Litera chirilică pentru primele tipărituri în slavonă, apărute la Cracovia în Polonia, în 1491, a fost turnată (afirmă, pe bună dreptate, învățatul rus A. Sobolevski) după modelul literei din scrisul de mînă românesc. Dealtfel, arta grafică românească devenise de multă vreme o preocupare marcantă (vezi celebrul *Evanghelier* slavo-grec scris în Moldova de Gavril Uric, în 1429, cu literă și miniaturi în aur, în culoare neagră și roșie, păstrat în Biblioteca Bodleiana din Oxford), iar în vremea lui Ștefan cel Mare astfel de opere au luat extensiune, constituind astăzi opere ale tezaurelor muzeistice. Litera este într-adevăr mult asemănătoare cu aceea din tipăriturile de la Cracovia din 1491. Relațiile de atunci ale Moldovei cu Polonia și faptul că de curînd s-au descoperit exemplare din aceste tipărituri (un *Triod Penticostar)* pe teritoriul României, la Brașov, în Transilvania, întăresc mai mult această afirmație.

Așadar, toate aceste fapte de cultură și literatură, din epoca lui Ștefan cel Mare și Neagoe Basarab, se adună și definesc o perioadă de umanism românesc, cu redeschideri de zări, absorbții și iradieri culturale importante, umanism contemporan celui occidental și care constituie în același timp o solidă bază de pornire pentru dezvoltarea literaturii române viitoare.

Secolul al XVI a fost în Europa (sau în cea mai mare parte a ei) secolul Renașterii, nu în sensul descoperirii antichității clasice și recultivării limbilor greacă și latină (misiunea umaniștilor vremii), ci în sensul cultivării

---

[3] Vezi capitolul nostru *O perioadă antică de cultură și elemente literare* din tratatul nou de *Istoria literaturii române*, vol. I (în curs de publicare).

scrisului și limbilor naționale, realizării unor creații în limbi naționale care să nu fie mai prejos de cele ale anticilor. Faptul acesta a dus la poezia Renașterii. Dar lupta cea mare s-a dus pentru crearea limbilor naționale literare unitare, mai ales acolo unde dialectele erau profund deosebite și unde începuseră să se perpetueze din vechime în scris (*La Cantilène de Sainte Eulalie* fusese scrisă în cu totul alt dialect decît *Le Poème de Saint Alexis*). De aceea în secolul al XVI-lea se manifestă tendința de apărare și înălțare a limbilor naționale. O face Sperone Speroni în Italia, în *Dialogo delle lingue* (1542), după care reia problema pleiada franceză prin cuvîntul lui Du Ballay, *Défense et illustration de la langue française* (1549). Aceeași tendință, în aceeași vreme, se manifestă în Polonia prin N. Rej, Łukasz Górnicki, fiindcă limba latină cucerise spiritele (însuși Jan Kochanowski, cel mai mare poet liric al Renașterii polone, a început cu poeme în limba latină). La fel se petrec lucrurile în Boemia, în Ungaria, în Dalmația etc.

Ce s-a întîmplat în acest timp în sud-estul și răsăritul Europei? A rămas străină această zonă de tendințele de evoluție culturală în epocă? Nu. Nu s-a ajuns la poezia occidentului, dar ideile și tendințele de înnoire apar spontan, ca în legile naturii[4]. În ce privește limba națională ca limbă literară de cultivat, din tot sud-estul european problema s-a pus în mod acut doar pentru cultura românească, fiindcă slava veche, ca cea dintîi dintre limbile slave intrată în scris și apoi în circulație internațională, a fost mult mai apropiată de oricare dintre celelalte limbi slave decît latina de limbile neoromanice, încît, la slavii de sud (chiar la alte popoare slave), nu s-a simțit nevoia înlocuirii ei, dimpotrivă, a fost agreată, cu texte cu tot, s-a prelungit și a lăsat urme. Trecerea spre limbile literare naționale vii, bulgară, sîrbocroată etc., s-a făcut imperceptibil și mult mai tîrziu.

Pentru poporul român însă, slavona era ininteligibilă și doar oamenii de carte au învățat-o și folosit-o, cum au învățat și alte limbi, greaca, latina, turca, italiana etc. De aceea, împotriva ordinei eclesiastice ortodoxe comune și a uzului diplomatic, în a doua jumătate a secolului al XV-lea scrisul în limba română devine o necesitate, se pregătesc traduceri de texte biblice, iar cu secolul următor lupta pentru instituirea unei limbi literare românești este deschisă tumultuos. Important este faptul că dintru început nu se vede o încercare chinuită și greoaie de adunare a elementelor de limbă literară, ci aceasta apare drept constituită, în structuri de continuitate și de permanență, care fuseseră desăvîrșite într-un îndelung exercițiu de literatură orală. Din acest punct de vedere *Scrisoarea lui Neacșu*, din 1521, este un splendid exemplu și argument de limbă vie, de totdeauna, comună românilor de pretutindenea, cu a cărei „clasicitate" și stabilitate nu se poate compara nici un alt prim document de limbă națională din alte literaturi europene.

Coresi, care a tipărit, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, numeroase cărți în slavonește, dar mai ales altele numeroase în limba română, nu este un simplu tipograf, ci, în felul tipografilor vremii din Italia, Franța, Germania, Polonia etc., este un om de carte, conștient că limba

---

[4] Vezi articolul nostru *Umanism occidental și umanism sud-est european*, în RITL, 1/1972, p. 25—30; recent Dimităr Anghelov, *L'humanisme dans la Bulgarie médiévale*, în „Paleobulgarica", 3/1979, p. 3—21; de asemenea V. Cândea, *Rațiunea dominantă. Contribuții la istoria umanismului românesc*, Cluj-Napoca, 1979, p. 11 și urm.

slavonă trebuie înlocuită cu limba poporului (o spune expres în mai multe rînduri). Foarte semnificativ este faptul că, folosind textele românești scrise anonim cu mult înainte, în nordul Transilvaniei, Coresi nu schimbă decît puține lucruri, fiindcă nu avea ce schimba (compară *Psaltirea Șcheiană* cu *Psaltirile* lucrate și tipărite de el în 1570 și 1577), afară doar de unele particularități fonetice și lexicale, precum și de înlocuirea unei serii de arhaisme. Limba literară începuse să curgă în unde limpezi, iar el, avînd simțul limbii, introduce în cărțile românești formele graiului din Muntenia și din sud-estul Transilvaniei, cu caracteristici accentuate de limbă comună și unitară. Astfel, fără multă teorie, Coresi a pus bazele limbii literare române, în formele ei cele mai indicate, și nici un scriitor n-a mai venit de aici înainte cu particularități radicale de grai natal, ca, de pildă, palatalizarea labialelor, existentă pînă azi în unele provincii : *chiept (piept)* ⟨lat. *pectus*, *chicior (picior)*⟨lat. *petiolum*, *ghine (bine)*⟨lat. *bene* etc. Drumul trasat de el a fost bătut și consolidat de urmași, în sensul întăririi unității și clarității de exprimare pentru tot poporul român, așa cum va proceda și va teoretiza, între alții, în secolul următor, Simion Ștefan în *Noul Testament* de la Alba Iulia, din 1648, care a emis teoria modernă a circulației și comunității elementelor lexicale în limba literară : „Cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sînt buni care îmblă în toate țările (provinciile)", teorie reluată de B. P. Hasdeu în sec. al XIX-lea.

O infuzie de vitalizare a expresiei literare au adus-o în același secol, al XVI-lea, cărțile populare, care, fiind destinate unei mase largi de cititori, au fost transpuse în limbaj viu, așa cum s-au petrecut lucrurile cu ele și în alte literaturi europene : franceză, italiană, germană, cehă, polonă, ucraineană etc[5]. Din acest punct de vedere, *Alexandria*, lucrată românește, în Transilvania, spre sfîrșitul secolului (pentru a nu mai vorbi și de *Fiore di virtù*, de o serie de texte apocrife, hagiografice, zodiace etc.), este un exemplu grăitor de modelare și trecere de la stilul ei originar, de o anumită retorică (pe parcursul filiației mai suferise și alte modificări), la stilul narativ oral românesc, la schimbul de scrisori între personaje, în stil folcloric, la desfășurarea de ceremonial de nuntă în expresie populară de orație etc. etc. Noua compoziție a *Alexandriei* a fost atît de reușită, că în secolele următoare s-au făcut numeroase copii-manuscrise (s-au păstrat peste patruzeci), în același spirit folcloric, iar cînd Petru Bart a pus-o sub tipar, în 1794, la Sibiu, destinată fiind lecturii, acesta nu a adus modificări structurărilor ei primordiale, urmînd multe reeditări, întocmai, pînă la cea scoasă de M. Sadoveanu, care avea simțul adevăratei literaturi. Așadar, o carte a legat, cu slova ei, aproape trei secole pe cititorii români, pentru că conținutul ei a răsunat perfect inteligibil și literar pentru oricare dintre ei, o dovadă în plus de unitatea culturii și limbii literare românești peste veacuri. În epoca următoare, în același fel au fost traduse și adoptate noi cărți populare, precum *Varlaam și Ioasaf*, *Archirie și Anadan (Istoria lui Ahikar)*, *Esopia*, *Sindipa (Istoria celor șapte înțelepți)* și multe altele. De fapt, după cercetările noastre, în nici o altă literatură n-au pătruns atîtea cărți populare, pentru că ele, cu origine folclorică, au căzut pe un teren folcloric prielnic pentru receptare. Pentru formarea limbii literare,

[5] Exemplificări concrete în studiul nostru *Les livres populaires, leur fonction littéraire nationale et l'importance en plan universel*, în „Romanoslavica", XVI, 1968, p. 257—271.

legate de limbajul viu, ele au jucat în vechime rolul pe care îl vor continua în secolul al XIX-lea (cînd sînt descoperite) creațiile folclorice de o nease-muită calitate artistică, publicate de V. Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, P. Ispirescu etc.

Secolul al XVII-lea este secolul clasicismului românesc, nu numai în sensul unor valori din vechime care au devenit clasice, ci, și în sensul unei atitudini și viziuni clasice asupra vieții și lumii. Acum apar numeroase personalități de mare cultură și talent, fiecare cu stilul ei care ies ca valoare în plan european și se afirmă prin cultură, idei sau expresie poetică.

Genul care a luat acum avînt și a dat tonul unei lungi și frumoase tradiții literare a fost istoriografia literară. Și lucrul este explicabil. Poporul român, enclavă romanică între popoare cu totul de altă origine, a rămas multă vreme o necunoscută pentru occident. Abia în secolul al XV-lea umaniști occidentali (un Poggio Bracciolini, Flavio Biondo, Enea Silvio Piccolomini, Hartmann Schedel etc.) au luat cunoștință cu uimire și admirație de romantitatea lui și au început s-o clameze cu ferovare. Era o enigmă și o minune (au exprimat-o și istorici apuseni moderni) [6] că un popor se menținuse de pe vremea cuceririi romane și își păstrase limba și caracterul lui romanic.

Numai pentru poporul român nu era nici o enigmă și nu fusese niciodată. Românii au avut conștiința originii și a unității lor, din toate provinciile locuite de ei, spunîndu-și peste tot *rumâni*, fiind deci singurii dintre toate popoarele romanice care au păstrat numele strămoșilor romani, chiar și acolo unde s-au simțit legați de aceeași matcă strămoșească, precum este cazul *armânilor* (aromânilor) din Peninsula Balcanică. Străinii i-au denumit cu alți termeni : slavii le-au spus în vechime *vlahi*, *valahi*, ungurii *olahi*, dar cu același sens de „romanici", deoarece aproximativ cu aceeași termeni au denumit și pe italieni, după cum a observat întîia oară umanistul italian Filippo Buonaccorsi, care, refugiat de la Roma în Polonia, unde și-a dus viața, a intrat în contact direct cu poporul român, în trecere prin teritoriul lui, la sfîrșitul secolului al XV-lea, și a scris despre romanitatea acestuia [7].

Față de neclaritatea privind originile și istoria poporului român, oamenii de cultură și de învățătură serioasă în școlile din Polonia, Italia sau de la Constantinopol, în secolul al XVII-lea, au simțit de datoria lor să se ocupe în primul rînd de această problemă a originii și istoriei vechi, intrate în legendă. Cel dintîi care și-a asumat sarcina să scrie o asemenea operă grea a fost Grigore Ureche (cca 1595 — 1647), care își făcuse studiile în Polonia și căpătase o cultură de erudit în probleme de istoriografie, geografie și filologie. În lucrarea sa *Letopisețul Țării Moldovei* a reușit o primă imagine bună a originii românilor și a desfășurării evenimentelor în Moldova pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea (1595). Bazat pe izvoare în limba latină, polonă și slavă veche, a legat bine istoria veche și, deși legile de evoluție fonetică nu fuseseră încă stabilite, el prezintă întîia oară, în istorie, exemple clare care demonstrau latinitatea limbii române : *pîine* din lat. *panis*, *carne* din *caro — carnis*, *găina* din *gallina*, *muiere* din *mulier*,

[6] Vezi Ferdinand Lot, *Fin du monde antique et les débuts de Moyen Âge*, Paris, 1937, I, partea a III-a, 278—300 ; *Une énigme et un miracle historique : „le peuple roumain"*.

[7] Cf. articolul nostru *Umanistul polonez Filippo Buonaccorsi. Callimachus și originea latină a poporului român*, în „Romanoslavica", XV, 1967, p. 203—209.

al *nostru* din *noster* etc., adăugînd că limba română are și cuvinte de altă origine : slavone, grecești, turcești, dar că fondul latin este atît de bogat și de clar, încît un intelectual român înțelege aproape toate cuvintele limbii latine. Foarte citit, Gr. Ureche expune, de asemenea, date interesante despre geografia, istoria și civilizația unor popoare cu care poporul român a venit în legătură : polonezii, turcii, tătarii și ungurii. Concepția lui istorică este de așezare a întregii Europe pe baze morale de echitate și înțelegere. Vorbind de dezbinarea religioasă dintre catolici și ortodocși, care luase un curs tăios în vremea lui, Ureche nu se înscrie în tabăra „confraților" săi răsăriteni, ci, de la un înalt nivel, socotește că lupta care dura de secole n-avea nici o rațiune, dat fiind idealul unitar al civilizației creștine. De asemenea, cînd regele polon Ioan Albert vine să cucerească Moldova și este bătut de Ștefan cel Mare (1497), Ureche nu consemnează numai victoria, ci consideră că regele polon n-a fost în stare să vadă pericolul turcesc pentru Europa și să se unească mai degrabă cu viteazul voievod moldovean împotriva turcilor, pe care acesta îi învinsese singur (1475). Ordine nouă și comportare superioară cere Grigore Ureche și pe plan intern, atît din partea voievozilor, care pierdeau adesea capete fără „județ" și fără să consulte sfatul țării, cît și din partea supușilor, care complotau hain împotriva domnului. Autorul scrierii este deci un om de atitudine avansată.

Dar Grigore Ureche nu este numai un emițător de idei, ci și un constructor de operă, scrisă cu talent de literat. Îndepărtîndu-se de izvoarele sale poloneze sau de Manasses, care porneau cu istoria de la facerea lumii, el ia de model cronica domniei lui Ștefan cel Mare, de tip umanist, care intră direct în istoria țării și care a fost completată mai pe urmă cu domniile anterioare și cu cele posterioare. Stilul lui Ureche este simplu și sobru, dar, unde este cazul, capătă sevă coloristică. El este un excelent portretist și, între portrerele sale, cel al lui Ștefan cel Mare este o capodoperă inimitabilă, prin liniile omului și ale caracterului, care singure traduc faptele lui mărețe de conducător de țară. Ureche este maestru și în descrieri de evenimente și întîmplări. Seceta teribilă din vara anului 1585, cînd au secat izvoarele și apele, iarba a fost arsă și animalele au fost hrănite cu frunză din arbori, cînd „praful s-au fost strîngînd troiene la garduri și la gropi, ca de omăt", iar spre toamnă oamenii au putut înfrunta foametea grozavă cu iarbă de mohor, crescută după ploi, toate aceste linii ar fi putut inspira lui Pieter Brueghel un tablou realist al luptei oamenilor de țară cu stihiile naturii.

Ureche a dat tonul și a deschis un drum cu partea cea mai grea, de început, a istoriografiei. **Miron Costin** (1633—1691) și el cu studii în Polonia, i-a continuat opera, păstrîndu-i titlul de *Letopisețul Țării Moldovei* și urmărind evenimentele dintre anii 1595 și 1661. Scrierea nu este o simplă cronică sau carte de istorie, ci o panoramă a vieții și condiției umane dintr-o anumită epocă, prin fața cititorului perindîndu-se întîmplări diverse, drame și farse omenești, tipuri bine creionate de „eroi", fiecare cu individualitatea lui, oameni tari în fața pericolului dar și unii rizibili (vezi voievodul Vasile Lupu față-n față cu boierii Ciogolești), personaje de fantezie burlească (Tomșa și călăul său), omenie în momente de deznădejde (boierii față de Alexandru Iliaș Vodă, alungat în 1633). Amănuntele de tot felul, dialogurile, vorbele de duh, descripțiile în excepțională

pastă lingvistică fac din opera lui de-a dreptul un roman istoric, în care realitatea strictă este zugrăvită cu meșteșug artistic. Tabloul invaziei copleșitoare de lăcuste, întîlnită și observată personal de autor, în 1647, în Cîmpia Podoliei, este o pagină unică, de literatură universală, prin dinamica culorilor folosită în descripție de M. Costin : o negură mare se ivește brusc în zare, înspre miazăzi, apropiindu-se vijelios ca o furtună de ploaie, dar nu era decît un nor de lăcuste, gros de cîteva sulițe, care a și întunecat soarele, iar valul lor, zburînd razant cu pămîntul, l-a înecat pe autor și pe cei de pe cîmp ca el, totuși valul nu se izbea de ei, ci trecea pe deasupra, în zbor ondulator. După un lung stol, a venit altul și altele, pînă îndesară, fiecare stol ținînd „cîte un ceas bun", iar unde se așezau, stratul era ca de albine în stup și devastau iarba și semănăturile, frunzele din arbori, de „rămîneau pămîntul negru" și crengile goale.

Dacă Mickiewicz ar fi știut de această pagină, ar fi pomenit-o într-una din primele sale prelegeri la Collège de France, în ianuarie 1841, cînd, pentru a plasticiza dezastrul provocat de invaziile tătărești, a atras atenția că populația locală îi numea pe tătari „lăcuste" și a făcut o întreagă expunere în legătură cu devastările lăcustelor în stepele Asiei și ale Ucrainei și cu porecla dată tătarilor (de care știa și Byron).

În secolul al XVII-lea, originea românilor intrase în legende neverosimile, încît Miron Costin reia problema într-o lucrare specială, *De neamul moldovenilor*, care, pe lîngă o argumentare magistrală a latinității românilor, are și remarcabile calități literare, stil cu frumoase figuri retorice și poetice, învesmîntînd un cald sentiment patriotic, ideea adevărului istoric, care trebuie să primeze, sau frumusețile meridionale ale Italiei, ca țară a strămoșilor latini. Argumentarea a fost reînnoită apoi într-o operă în limba polonă, *Kronika Ziem Mołdawskich i Multanskich* (Cronica Țărilor Moldovei și Munteniei), destinată polonilor, în ale căror scrieri existau unele date confuze. Este un „vademecum" pentru străini, în care noi sînt în special argumentele de limbă, foarte bogate, și anume un număr de peste optzeci (exact optzeci și șapte) de cuvinte românești din fondul de bază și etimologiile lor latine, date ca exemplu de latinitate a limbii și a poporului român.

Întrebuințînd izvoare antice și contemporane, militînd pentru adevăr și probitate științifică, combătînd mistificarea și scornitura, folosind un scris limpede și expresiv, Miron Costin este, în concepție și în stil, un clasic declarat.

Dar ceea ce izbește pe specialist, la el și la Ureche, este o simbioză (rar întîlnită în alte literaturi) între știință și literatură, între știința istoriei și formularea literară, care a propulsat istoriografia românească spre un tip istoriografic special, cu prelungiri în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, pînă la un Bălcescu sau B. P. Hasdeu. Istoria nu rămîne deci peste tot la stilul rigid și de formulare rece, mai cu seamă în cultura veche.

De aceea, peste epoci și secole, există un fir conducător care leagă pe istoriografi într-o înlănțuire organică și într-o întrecere de verb și artă personală. Din acest punct de vedere, **Ion Neculce** (1672—1745), din secolul al XVIII-lea, cu propria-i individualitate literară, stă totuși strîns legat de cei doi istoriografi dinainte. Ei formează grupul renumit al marilor istoriografi moldoveni. Operele lor au continuitate. M. Costin pornise de

unde rămăsese Ureche, Neculce îl continuă pe Costin, sub același titlu comun tuturor : *Letopisețul Țării Moldovei*, prin expunerea evenimentelor diverse între anii 1661—1743. A rezultat în final o operă de continuitate, ieșită din trei condeie, fiecare cu stilul lui. Și unul și altul din ultimii doi aduce cuvinte de laudă pentru înaintașul său și se simte dator să scrie mai departe. Este și acesta un mod de unire și de colaborare, peste vreme, care se constată și în alte cazuri, în cultura românească. Dacă spunem că partea lui Miron Costin se citește ca un roman istoric, atunci această calitate o are, în și mai mare măsură, scrierea lui Neculce. El este culmea prozei istorice și cel mai mare talent narativ al literaturii române din epoca veche. De fapt, el devansează epoca sa și intră în modernitate, prin construcție și invenție stilistică, lipsită de orice artificiu. Limbajul său este plin de naturalețe și de cursivitate. Neculce s-a întors la instrumentele și structurile graiului popular, mînuite veacuri și milenii de popor, și le-a înnobilat cu talentul său. Evenimente oficiale și scene particulare, întîmplări grave și întîmplări hazlii, figuri mari și personaje mici, episoade tragi-comice, precum cel al lui Duca Vodă refugiat în munți, călătorind cu o sanie trasă de „un cal alb și unul murg, și cu hamuri de trei", blestemat în față de o femeie care nu știa că el este vodă, toate acestea își au sub condeiul lui Neculce culoarea cea mai nimerită.

Refugiat în Rusia împreună cu Dimitrie Cantemir, în calitate de hatman, după înfrîngerea oștilor moldovene și ruse, la Stănilești, în 1711, Neculce pribegește doi ani acolo, apoi (pînă a putea reintra în țară) petrece alți șapte ani în Polonia, unde a intrat în anturajul omologului său, hatmanul Adam Sieniawski, și unde a adunat date pentru evenimentele istorice de aici. Cartea sa, scrisă în ultimul deceniu al vieții, este întrețesută de știri în amănunt, relative la fapte din Polonia, multe inedite, precum este, de exemplu, relatarea plină de savoare despre convorbirea care a avut loc la o recepție dată de curtea regală polonă în cinstea țarului Petru cel Mare, între soția hatmanului Sieniawski și țar, cu un inteligent schimb de replici privind pierderea războiului cu turcii la Stănilești. Știrea la Neculce este nouă (n-o au nici izvoarele polone). Autorul o aflase în Polonia.

Evenimentele petrecute sub un Duca Vodă capătă tensiune literară și par scoase dintr-o imaginație romantică, atît de bine este construită expunerea lor, cu un conflict de ascendență, pînă la deznodămîntul final, între adversari susținuți de părți diverse : Poarta Otomană, Constantin Brâncoveanu din Muntenia, căpitani de oști polone etc. Neculce este un mare maestru al narațiunii și al expresiei, încît pentru un M. Sadoveanu letopisețul său a devenit „carte de căpătîi", împreună cu operele lui Ion Creangă. Dealtfel, el și ceilalți istoriografi au devenit izvoare vii pentru scriitorii moderni, dacă n-ar fi să citățm decît *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi, una din cele mai bune nuvele istorice din literatura universală *Domnia Arnăutului* (despre Vasile Lupu Vodă) de B. P. Hasdeu, *Neamul Șoimărești lor* și *Zodia Cancerului* de M. Sadoveanu, *Domnița Ruxandra* de N. Gane etc.

Literatura istoriografică este deci un gen marcant, cu pulsații trainice și cu fundament serios în secolul al XVII-lea și în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, dacă ne referim și la istoriografia din Muntenia, cu alte individualități, alte stiluri și altă respirație literară (Radu Greceanu, Radu Popescu, Anonimul brîncovenesc etc.).

Dar în această epocă intră pe scena culturii figuri extraordinare, ca știință și viziune, precum **Stolnicul Constantin Cantacuzino**, format la Padova, și **Dimitrie Cantemir**, format la Constantinopol. Primul vine cu date și idei revelatoare în *Istoria Țării Românești*, al doilea copleșește cu valoarea operei sale variate. Plasați, prin idei și operă, într-un clasicism românesc, ei prefigurează, de fapt, epoca luminilor europene. Cantemir are ecou european și este ales membru al Academiei din Berlin. Cu sau fără legătură directă, Montesquieu, cu ale sale *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734), se apropie de conținutul operei lui Cantemir, *Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanice* (1716). În *Descrierea Moldovei* sau în *Sistemul religiei mahomedane* valorifică, în spirit avansat, elementele de civilizație în cultura populară, iar în *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor* are o viziune clară asupra formării, continuității și unității de istorie și de viață a poporului român [8].

Literatura secolului al XVII-lea operează și cu alte genuri și direcții literare, căci nu este lipsită de elemente zise „baroce", născute spontan din fondul local de cultură, și în acest sens *Istoria ieroglifică* (1705) a lui D. Cantemir este o capodoperă literară. În această epocă nu pot fi trecuți cu vederea marii eruditi cu înclinări literare, care ies cu opera lor în lume, precum este **Udriște Năsturel** (1596—1657), autor a numeroase scrieri, traducător în românește al romanului popular *Varlaam și Ioasaf* (1649), dar și al lucrării lui Thomas à Kempis, *Imitatio Christi*, în limba slavonă (1647), singura traducere a unui român în limbile slave. Mai mare ecou a avut **Nicolae Milescu** (1636—1708), învățat poliglot, solicitat de occidentali să intervină într-o dezbatere de dogmă și filosofie religioasă, pentru care lucru i se publică la Paris *Enchiridon sive Stella Orientalis Occidentali splendens* (1669). Autor a numeroase lucrări, Milescu a devenit celebru prin călătoria în China, cea dintîi pe drumul de uscat prin Siberia. A impresionat prin cultura sa pe diplomați și a fost primul sol străin care a ajuns să-l vadă pe un împărat al Chinei, fiind cinstit de acesta cu un ospăț. Opera rezultată, *Jurnalul călătoriei în China* și *Descrierea Chinei*, i-au creat o faimă în epocă și mai tîrziu, fiind tradus în neoelenă (1693) și în engleză (1919), pentru necesități de studiere a relațiilor Europei cu China. Alt erudit cu înclinări literare este **Nicolae Costin** (1660—1712), fiul lui Miron Costin, care încearcă să rescrie istoria Moldovei, dar mai importantă este prelucrarea cărții lui Antonio de Guevera, *Libro aureo del gran emparador Marco Aurelio con el Relox de principes* în *Ceasornicul domnilor*, prima legătură a literaturii române cu literaturile iberice.

În secolul al XVII-lea n-a fost neglijată însă nici poezia în versuri. Miron Costin scrisese un inspirat poem, *Viața lumii*, pe motivul universal *fortuna labilis*, poem precedat de considerații prozodice. Tot el compusese un lung și frumos poem în limba polonă, *Historia polskimi rytmami* (Istorie în versuri polone), despre originea romană, formarea poporului și a primelor state românești, avînd în minte poemele istorice ale timpului și voga lor. Ele constituie poezie. Dar marea poezie a epocii a realizat-o **Dosoftei** (1624—1693) în *Psaltirea în versuri*, tipărită în Polonia, la Uniev, 1673.

---

[8] Vezi în acest sens și sinteza noastră *Dimitrie Cantemir, reprezentant al epocii sale în plan european*, în RITL, 2/1973, p. 177—186.

Psalmii au inspirat și au vibrat în toate traducerile, vechi și noi. Au fost versificați în limba latină (George Buchanan, 1565) și în limbi naționale: Clément Marot în Franța, în parte (1541), Jan Kochanowski în întregime în Polonia (1579). Dosoftei a cunoscut traducerea lui Kochanowski, însă fiecare dintre traduceri are altă acustică și fiecare traducător dă dezvoltare poetică altor psalmi. Psalmii lui Dosoftei sînt perfect împămînteniți, răsună cu codrii, văile și buciumul românesc, cu poezia populară românească (pînă la specificul ei metric și melodic), cu istoria poporului român și cu sufletul înaripat al scriitorului însuși. Folosind tradiția vechilor traduceri, cu lexicul lor cu tot, creînd el însuși cuvinte expresive, introducînd apoi pentru prima dată unii termeni din limbajul viu, popular, în limba literară, se constată că în nici una dintre scrierile epocii nu există atîtea elemente noi, întrebuințate cu o îndrăzneală modernă, care se vor întîlni numai în secolul al XX-lea la un Tudor Arghezi. Dosoftei este un mare creator, iar *Psaltirea în versuri* una din cele mai originale și îndrăznețe traduceri poetice, ceea ce rezultă întru totul din comparația cu alte traduceri din alte literaturi. În fond, el este un talent remarcabil și în proză, ceea ce demonstrează splendida alcătuire, de *Vieți ale sfinților* (Iași, 1682—1685), cu motive și legende de circulație universală.

Ceea ce a realizat Dosoftei în poezie a făcut **Antim Ivireanul** (? — 1716) în oratoria *Predicilor* sale, cu care iese uneori din biserică și cîntă, ca un poet laic, cerul, soarele și frumusețile pămîntului, cum o făcuse Echanton, în antichitate, în *Imnul soarelui* sau Francesco d'Assisi în al său *Cantico del sole*. El cîntă luna și pe Fecioara Maria, în grația ei de madonă renascentistă. Nu vorbește pentru protipendată ca Bossuet, ci, ca Massilon, cuvîntează în sprijinul celor mulți, din limbajul cărora stoarce sevele stilului său [9], întocmai cum făcuse Dosoftei.

Așadar, partea dintîi a literaturii române are legături cu un străvechi substrat de cultură autohtonă, în permanentă vitalitate și evoluție organică pînă la atingerea unor note de adevărată și originală poezie, în context de literatură universală. Nu există ruperi de epoci și etape, ci un continuu fenomen de osmoză și endosmoză culturală, care a dus la unitatea spiritului și la progresul creației poetice. Etapele care urmează vor lua înălțimi mai mari în domeniul literelor.

[9] Vezi considerații mai ample în I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 339—349.

MOLDOVA CONTESEI DASH ŞI A LUI ALEXANDRE DUMAS

ANDREI PIPPIDI

I

Două experienţe anterioare [1] ne-au îndemnat să căutăm şi alte mărturii ale imaginii românilor în literatura franceză, aproape necunoscute. Oricît de celebri ar fi fost autorii celor două romane despre care va fi vorba şi în ciuda faptului că ambele au fost chiar traduse, ele n-au reţinut atenţia criticii româneşti şi s-au pierdut repede în desăvîrşită uitare. Să o declarăm îndată, această soartă nu e cu totul nedreaptă, dacă am avea în vedere numai calităţile lor literare. Ca documente ale receptivităţii occidentale faţă de români, ele merită însă un alt tratament.

Cititorului de astăzi numele contesei Dash nu-i mai spune nimic. Acum un veac scriitoarea se bucura de o reputaţie europeană bine stabilită de cele peste o sută de volume publicate. Din aceste opere în biblioteca noastră se află două : romanul *Le comte de Sombreuil* (2 vol., Bruxelles, 1845), adnotat cu o cerneală foarte ştearsă, în ortografie autohtonă („J'ai été beaucoup touché du sort de Charle de Sombreuil, je la recommande aux aimables lecteurs et lectrises", semnat : „Chérie") şi amintirile postume, intitulate *Mémoires des autres* (3 vol., Paris, 1896). Acţiunea primei cărţi se petrece în timpul Revoluţiei Franceze şi culminează cu încercarea neizbutită a emigranţilor regalişti de a pune stăpînire pe Bretania, după debarcarea de la Quibéron. Memoriile conţin informaţii foarte interesante şi, probabil, neluate deloc în seamă asupra vieţii de provincie în Poitou, ţinutul natal al autoarei, în vremea Imperiului, aceleaşi pătrunzătoare observaţii de copil şi de adult ca în *La vie de Henri Brulard* a lui Stendhal.

Anne-Gabrielle de Cisternes de Courtiras, căci „contesa Dash" nu e decît un pseudonim adoptat în 1839, la începutul carierei ei literare, se născuse în 1804. În 1822 s-a căsătorit cu vicontele de Poilloue de Saint-Mars, ofiţer de cavalerie ajuns mai tîrziu pînă la gradul de general, şi la aceeaşi vîrstă de 18 ani a avut voie să citească cele dintîi romane, ale lui Florian [2]. Fără ca existenţa generalului de care se despărţise între timp să o stînjenească, ea a fost, din aprilie pînă în octombrie 1845, şi soţia morganatică a lui beizadea Grigore Sturdza, ceea ce explică interesul ei pentru români, al cărui rezultat este romanul *Mikaël le Moldave*.

Episodul e pitoresc. Fiul domnului Moldovei, colegul de studii al lui Kogălniceanu la Lunéville şi la Berlin [3], nu avea mai mult de 24 de ani

[1] *Constantin Brâncoveanu, personaj al abatelui Prévost*, în „Studii de literatură universală", XVI, 1970, p. 163—180 şi *Naissance, renaissances et mort du Bon Sauvage. A propos des Morlaques et des Valaques*, „Cahiers roumains d'études littéraires", 2, 1979.

[2] La comtesse Dash, *Mémoires des autres. Souvenirs anecdotiques sur le Premier Empire et les Cent Jours*, Paris, f.d., p. 245—246.

[3] N. Cartojan, *M. Kogălniceanu la Lunéville*, „Arhiva românească", III, 1939, p. 21—28 ; D. C. Amzăr, *Kogălniceanu la Berlin*, „Cercetări literare", III, 1939, p. 295—316. În legătură cu intrarea în armată a fraţilor Dimitrie şi Grigore Sturdza, cu studiile lor în străinătate şi cu întoarcerea lor în ţară, mai vezi „Buletin, foaie oficială", III, 1834, p. 345, „Albina românească", IX, 1838, p. 173, „Buletin, foaie oficială", VIII, 1840, p. 121, „Albina românească", XVI, 1844, p. 293.

Rev. ist. teorie lit., 29, nr. 2, p. 235—244, Bucureşti, 1980

și era un personaj atrăgător — „frumos, voinic, spiritual, cu aer și educațiune în adevăr princiare", spune George Sion, ale cărui *Suvenire contimpurane* au înregistrat în 1888 această anecdotă — dar excentric, cu un temperament violent și capricios. Se știe că a luat parte la represiunea revoluției din 1848 și la războiul Crimeii (în calitate de general în armata otomană, Muhlis-pașa !), că a candidat înainte și după Unire la tronul Moldovei, având legături cu revoluționarii polonezi[4], și că a avut ambiția de a dezvălui „legile fundamentale ale universului", într-o vastă și ilizibilă lucrare în limba franceză care denotă, oricum, o cultură științifică neobișnuită. Fără doar și poate, un tip romantic, alternînd prelungile răgazuri contemplative dominate de aplecarea spre studiu cu năprasnice izbucniri produse de o enormă vigoare fizică și de o senzualitate nedomolită. Formula e a unui melancolic, solitar din inadaptare și setos de emoții intense.

Sion povestește că, în primăvara anului 1845, Costachi Negruzzi, exilat la conacul său Trifești, după un delict de presă care atrăsese suprimarea „Foii științifice și literare", al cărei colaborator fusese, ar fi făcut o vizită lui Grigore Sturdza, vecin de moșie, la Perieni : „Acolo dă peste o damă frumoasă și elegantă, care se părea absorbită în lectura unei cărți ce ținea în mînă. Pînă a nu apuca însă a se apropia de ea și a-i vorbi, intră pe o ușă din dreapta beizadea Grigori, cari numaidecît îl prezentă acii dame, declinîndu-i numele și pronumele, iar lui îi zice : — *J'ai l'honneur de vous présenter Madame la comtesse Dash, ma fiancée*". În zilele următoare, scriitoarea a primit botezul ortodox, necesar contractării unei a doua căsătorii, iar aceasta a fost celebrată sub amenințarea pistolului de doi bieți popi de țară, înspăimîntați de reacția mitropolitului și a domnului, pe care nu puteau să n-o prevadă.

Într-adevăr, beizadea Grigore, rebel împotriva autorității paterne, se găsește asediat la Perieni de 200 de lăncieri — toată cavaleria Moldovei ! — și cununia este anulată sub pretextul înfrîngerii canoanelor[5]. Se produce chiar intervenția ministrului de externe al Franței, François Guizot însuși, alertat de consulul francez de la Iași la cererea lui Mihai-Vodă Sturdza. Corespondența diplomatică din lunile iulie-septembrie 1845 este în mare parte consacrată acestei probleme, consulul comunicînd la Paris protestele beizadelei care se considera apărătorul libertăților feudale ale boierimii moldovene. Soții, legitimi sau nu, împărtășeau, se vede, aceeași prejudecată aristocratică și același romantism virulent, care se traducea prin extravaganta amenințare că se vor apăra în fruntea țăranilor vasali și că vor muri împreună în incendiul conacului asediat. La care domnitorul, politician dibaci și cinic, răspundea că nu se grăbește să-i împingă la un gest desperat, „laissant au temps le soin d'éteindre un attachement qui ne peut être de longue durée entre un jeune homme de vingt-quatre ans et une femme qui en a presque le double". Calculul s-a dovedit exact.

[4] C. Solomon și C. A. Stoide, *Pretendența lui Grigore Sturza la tronul Moldovei, contribuții la cunoașterea luptelor politice din preajma Unirei*, „Arhiva românească", III, p. 133—174 ; Gh. Duzinchevici, *Beizadea Grigore Sturdza și polonii. Legăturile polono-române în anii 1858—1859*. București, 1941 ; P. P. Panaitescu, *Unirea Principatelor române, Cuza Vodă și polonii*, „Romanoslavica", V, 1962, p. 73—77.

[5] George Sion, *Suvenire contimpurane*, ediție îngrijită de Radu Albala, II, București, 1973, p. 271—277. Episodul e amintit și de Radu Rosetti, *Mihai Sturdza, familia și anturajul lui*, „Viața românească", 1922, p. 89. Mai vezi *Mémoires du prince Nicolas Soutzo*, Viena, 1899, p. 139.

În noiembrie, contesa Dash a părăsit Moldova, însoțită deocamdată de Gr. Sturdza, de care s-a despărțit în Italia, la Como [6]. Sion adaugă că „răposatul Negruzzi păstra cu religiozitate manuscrisul unui romanț scris la Perieni, ce i l-a dat ca suvenire nobila sa fină".

Să fi fost oare chiar *Mikaël le Moldave*? Romanul a apărut în 1848 la Paris, fiind reeditat și la Bruxelles în 1849. Recenta experiență a scriitoarei este transpusă la sfîrșitul unui veac al XVII-lea românesc dibuit destul de bine, datorită informațiilor primite la fața locului, dar intriga, complicată și puțin plauzibilă, urmează nu una, ci mai multe din rețetele romantismului. Chiar fraza prin care se deschide primul capitol, intitulat *France et Moldavie*, parcă am citit-o, înafară de numele proprii, la începutul unui roman de Walter Scott : „Le dernier jour de juin de l'année 168... ou 169..., par une soirée chaude, des voyageurs montaient le versant des Carpathes, du côté qui domine la vallée de Roman".

Țara în care au pătruns călătorii e frumoasă, după cum o dovedesc de-a lungul povestirii descrierile unor priveliști din împrejurimile Ceahlăului, și e locuită de un popor „roman", autoarea știind bine că între moldoveni și valahi nu e nici o deosebire în privința descendenței din cuceritorii latini ai Daciei : nici strădaniile trecute și prezente de a uni cele două principate nu-i sînt necunoscute. Poporul e prezentat ca generos, ospitalier și viteaz. Elementul etnic care i-a atras îndeosebi atenția contesei sînt însă țiganii care, cu limba, obiceiurile și aptitudinea pentru supranatural care li se atribuie, se înfățișează ca niște „buni sălbatici" ai acestui izolat colț de Europă. Cu toate naivitățile sale, inevitabile, și dincolo de situațiile și caracterele de împrumut care-i dau un aer artificial și desuet, romanul are calități : povestirea antrenantă e luminată din loc în loc de evocarea sensibilă și personală a naturii și e străbătută de la un capăt la altul de o simpatie pentru români atît de adevărată încît nu mai poate încăpea vreo îndoială despre acele bune intenții a căror prezență, vai, nu-i ajunge literaturii ca să fie bună.

Cei doi drumeți de la început vorbesc între ei despre legenda Banului Mărăcine, strămoș al lui Ronsard — căci, precizează autoarea : „Marasini signifie ronce dans *la langue d'or*" (paranteza trădează lectura cărții lui J. A. Vaillant din 1844, cu acest titlu) — unul dintre ei fiind chiar marchizul Louis de Ronçard, descendent al poetului, care se întoarce pe meleagurile originii sale depărtate [7]. Celălalt se dă drept prințul Jean de Courtenay.

---

[6] Hurmuzaki, XVII, București, 1913, p. 1049—1052, 1067—1069, 1083—1084. Vezi Hortense Hămbășanu, *La comtesse Dash et son mariage morganatique avec le prince Grégoire Stourza*, „Académie Roumaine, Bulletin de la section historique", XX, 1938, p. 142—147. Lucrarea citată, a unei eleve a lui N. Iorga, încearcă o comparație între romanul *Mikaël le Moldave* și biografia scriitoarei. Cf. o caracterizare a lui Gr. Sturdza în memoriile lui N. K. Giers, care în 1841—1847 se afla la Iași, făcînd parte din personalul diplomatic al consulatului Rusiei (*The Education of a Russian Statesman. The Memoirs of Nicholas Karlovich Giers*, translated and edited by Charles and Barbara Jelavich, Berkeley — Los Angeles, 1962, p. 206—207).

[7] În afară de o aluzie a autoarei înseși, în *Mémoires des autres*, II, p. 171, la castelul Ronsard din Vendômois și la originea moldoveană a familiei poetului, vezi J. A. Vaillant, *La Romanie, ou histoire, langue, littérature, langue, orographie, statistique des Peuples de la Langue d'Or, Ardaliens, Vallaques et Moldaves, résumés sous le nom de Romans*, I, Paris, 1844, p. 151 („Maracini épouse une la Trémouille, traduit son nom roman en celui de Ronsard") și 393, n. 28.

Acești nobili seniori, în costum de curte și cu perucă Louis XIV, detaliu cu totul insolit în peisaj, se îndreaptă către castelul „Kramtza", a cărui descriere e inspirată probabil de Cetatea Neamțului. "Le château se présentait alors en face d'eux ; sa lourde masse, éclairée par les derniers rayons du jour paraissait plus blanche encore, au milieu des sapins qui l'entouraient. Cet édifice, d'une architecture singulière, moitié byzantine, moitié allemande, devait remonter au treizième siècle. Il servit de rempart contre l'invasion étrangère sous Etienne le Grand et depuis lors il soutint encore plus d'un siège. Ses fortifications parfaitement entretenues en faisaient une des clés de la Moldavie du côté des Carpathes". Aflăm că această citadelă aparține prințului Teodor Cantemir, fratele lui Constantin-Vodă care domnește în Moldova în vremea în care se petrece acțiunea romanului. Aici locuiesc, înafară de stăpînul castelului, văduv, fratele său, „le père Basile, moine du très saint coouent de Niamtzo", cumnata sa, „Sa Grandeur la Sérénissime princesse Roxandre" (fiica lui „Basile le Loup, un des plus grands princes que la Moldavie ait jamais possédés"), tînărul Mitika, fiul bătrînului prinț, și fiica sa vitregă. Cea din urmă, Anika, fiind, după mamă, nepoata lui Vasile Lupu, este logodnica vărului ei Mikaël, orfan, din ramura primogenită a Cantemirilor, care trăiește în Franța. Mama Anikăi, sora Ruxandrei, a avut-o dintr-o primă căsătorie cu un Boldur, apoi a murit la nașterea lui Mitika.

Oaspeții, care vin din partea lui Mikaël, fac cunoștință cu această numeroasă familie, într-un decor quasi-medieval, desigur același care a întîmpinat-o pe romancieră în 1845 și care i-a rămas întipărit în minte. Interiorul castelului, cu încăperi văruite, cu tavanul de grinzi, e descris pînă la detalii de mobilier : lavița de jur-împrejurul odăii, lampa de aramă, icoana îmbrăcată în argint, panopliile de pe pereți. Călătorilor li se oferă ciubuce sau narghilele și dulceață. Se vorbește franțuzește, „Notre peuple n'est pas aussi barbare que vous le pensez, Monsieur", spune Anika, „et je ne suis pas la seule savante, mon frère Mitika, même mon père pourront causer avec vous". Călugărul a fost și el la Paris, în tinerețea lui aventuroasă. Din cursul conversației reiese că Mikaël e rivalul vărului său, Dimitrie Cantemir, avînd mai multe șanse decît acesta de a moșteni tronul.

Apariția bătrînului „Michlesco", pe care îl recunoaștem fără greutate — „une cicatrice fort légère se remarquait autour de son nez" : e spătarul Nicolae Milescu — și a tînărului Grégoire Rosetti, poet, provoacă o discuție politică. „Michlesco", cu experiența lui, fiindcă a fost educatorul țarului Petru și trece drept „un des hommes les plus savants du siècle", biografia fiindu-i transcrisă după Vaillant, sau după Neculce în traducerea lui Kogălniceanu [8], are de spus un cuvînt despre planurile de a elibera țara de dominația otomană. „Brancovan en Valachie nourrit la même chimère, il se dit aussi appelé au trône de la Dacie", constată el sceptic, căci știe că independența e posibilă numai prin Unire. Asemenea ecouri ale unor opinii contemporane pe care contesa Dash le-a putut culege și din Moldova lui Mihai Sturdza și la Paris, dacă a frecventat acolo cît de puțin cercurile emigrației românești, se întîlnesc adesea în romanul ei.

---

[8] *Ibid.*, I, p. 12 („J. Michlesco, instituteur de Pierre le Grand"). Cf. *Fragments tirés des chroniques moldaves et valaques*, I, Jassy, 1845, p. 1—7. Vezi și M. Kogălniceanu, *Opere*, II, ed. Alexandru Zub, București, 1976, p. 415, 422.

Interesant este portretul foarte întunecat al lui Dimitrie Cantemir : „Brancovan est un tigre. Démètre est un serpent. Tous les deux sont habiles, tous les deux rampent ... Démètre cache un esprit de démon". La mai puțin de 20 de ani, „il a déjà la science d'un vieux professeur... Il est jeune, il semble inoffensif. Cet homme, c'est l'ambition, la ruse personnifiée". „Tout lui sera bon pour arriver à son but, les chemins tortueux, comme les voies droites". Este, totuși, după cum recunosc chiar dușmanii lui, „profondément instruit dans les sciences et les arts". Evident, această caracterizare influențată de sentimentele generației care pregătea revoluția din 1848 față de Imperiul tutelar, explică de ce figura învățatului domn, asociată unei tradiții de politică externă atunci considerată nefastă, a trebuit să fie „reconsiderată" abia într-un târziu.

Urmează aniversarea lui Mikaël, adevărată sărbătoare populară, prilej de îmbelșugată culoare locală, asemenea spectacolului înscenat de beizadea Grigore la nunta sa, cu „o horă mare de țărani... în bătătura din fața castelului" [9]. Lovitură de teatru : prințul de Courtenay e recunoscut ca fiind Mikaël, a cărui mamă era de altminteri coborîtoarea acestei ilustre familii care a dat Constantinopolului latin pe ultimii săi împărați. Cea care-i dezvăluie identitatea străinului, în mijlocul propriei lui familii, e vrăjitoarea Kiva, fiica doicăi țigănci Zinca și a unui tată misterios, un fel de Esmeralda , cîntînd din cobză dar știind greaca, latina și franceza. Alături de muzica lăutarilor țigani, căreia scriitoarea îi găsește „une harmonie sauvage", produsă de numeroasele „instruments à cordes, criards et assourdissants", se ascultă doine și balade. Una din ele — „Du Pion la cime hautaine / Présente à l'oeil étonné / Un rocher de forme humaine / D'autres rocs environné" — e, bineînțeles, de Asachi, *Dochia și Traian* [10]. Doica ,mama Kivei, are vedenii și e comparată cu o „pythonissă" antică. Apare și o șatră de țigani aurari care cern nisipul Bistriței, figurație pitorească [11]. Unii dintre ei iau totuși cuvîntul deși, cum aflăm cu părere de rău dar fără surprindere, „le français de Zinka et celui de son frère" (bulibașa Petrachi) „restaient loin de la perfection".

Acțiunea nu întîrzie să se mute la Iași, unde Mikaël și tovarășul său Ronçard ajung după trei zile de mers. „Cette ville", presupune cu dreptate autoarea, „loin de ressembler alors à ce qu'elle est aujourd'hui, se ressentait davantage de la domination turque et restait presque complètement orientale, sauf les églises et les couvents, dont bon nombre existent encore". Fastul curții lui Constantin Cantemir întrece pe acela de la Versailles. Din nou, carnetul de însemnări al scriitoarei revarsă expresii tipice pentru detalii vestimentare rare : papuci, ceacșiri, anterie, fermenele și giubele.

---

[9] G. Sion, *op. cit.*, p. 274.

[10] Aga Gh. Asachi, mădular a mai multor academii, *Dochia și Traian, dupre zicerile populare a românilor, cu itinerarul Muntelui Pionul*, Eșii, 1840 (text paralel, român și francez), p. 2—6.

[11] Pe această temă, M. Kogălniceanu publicase *Esquisse sur l'histoire, les mœurs et la langue des Cigains, connus en France sous le nom de Bohémiens*, Berlin, 1837. Vezi și C. A. Stoide, *Contribuția studiului „Esquisse sur l'histoire des Cigains" a lui M. Kogălniceanu la teza de doctorat a olandezului F. R. Spengler din 1839*, „Arhiva românească", X, 1945—1946, p. 55—69. Vaillant s-a ocupatde același subiect în *Origine, langue et croyance des Scindrômes, dits Bohémiens*, „Revue d'Orient", iunie 1844, apoi și în cartea *Romes. Histoire vraie des vrais Bohémiens*, Paris, 1877.

O contesă poloneză, Hedwige Orlewska, încearcă să-l seducă pe Mikaël. Se spune despre ea că ar fi însărcinată cu o misiune secretă. Dar eroul nu e, încă, sensibil la farmecele ei, fiind mai atras de Kiva. Ea îi alungă gîndurile negre cîntînd „les ballades nationales... les légendes et... les beaux faits de l'ancienne histoire", învăţate de la maică-sa. „Nul ne savait mieux" decît bătrîna ţigancă(!) „les chroniques de la Moldavie". Ca exemplificare, cîntectul despre Ştefan cel Mare, situat cronologic printr-o inadvertenţă înaintea lui Alexandru cel Bun, poezie al cărei succes în epocă îl dovedeşte şi faptul că Dimitrie Brătianu o cita în corespondenţa sa cu Michelet [12] : „Ştefan, Ştefan Voivoda / Iese înarmat din Suceava / Bate tătarii şi ruşii / Turcii, ungurii şi leşii". Kiva avînd o taină pe care deocamdată n-o putem ghici, refuză dragostea lui Mikaël şi fuge.

Deci, tînărul, uitîndu-şi logodnica, pe Anika, şi drepturile sale la tron legate de viitoarea lui căsătorie, — nu aminteşte această împrejurare de iubirea lui Grigore Sturdza pentru contesa Dash? — va porni în căutarea Kivei. Pe drum ne opreşte o frumoasă descriere a Ceahlăului : „un admirable paysage les entourait. Plusieurs crêtes superposées les unes sur les autres formaient, en face d'eux, la masse imposante du Pion, le roi de la contrée. Les sapins, les mélèzes et les autres arbres verts croissaient jusqu'à une certaine hauteur, après laquelle il ne restait plus que des bruyères... Les vapeurs du matin montaient blanches et transparentes au milieu des arbres" etc. Natura alpestră, temă pe care în literatura română o inaugurase nu demult Alecu Russo [13], nu e aici o ficţiune convenţională : scriitoarea străbătuse desigur Valea Bistriţei şi, din escapadele ei turistice (sau din *Itinéraire au mont Pion* al lui Asachi?), reţinuse nume ca Dealu Doamnei, Piatra Detunată, Picior de Sahastru, vizitase probabil ctitoria lui Alexandru cel Bun şi schiturile Silivestru sau Hangu („fondé par le hetman Georges, frère de Basile le Loup", ceea ce e riguros exact). Regăsind-o pe Kiva, Mikaël îi spune : „Bon génie, tu me conduiras à la victoire, je ferai tout pour toi et pour cette Moldavie si belle et si chère". Întocmai ca beizadea Grigore! Şi fericirea clandestină pe care o cunosc cei doi iubiţi într-un tainic iatac, păzit de ţigani şi mobilat cu un lux vrednic de cele o mie şi una de nopţi, este o amintire personală : „Les minutes, les heures, les jours coulèrent comme un songe". Creştinarea Kivei corespunde convertirii contesei la ortodoxie.

Vulturii romani care se rotesc deasupra stîncilor Ceahlăului şi nimfa Dochia—Dacia sînt reminiscenţe din Asachi [14]. Iarăşi ţiganca îi povesteşte prinţului „des légendes et des histoires de la Moldavie", deoarece „elle cherchait à entretenir chez lui le feu du patriotisme". Tot din Asachi e extrasă anecdota cu mama lui Ştefan cel Mare care, după înfrîngerea de la Războieni, i-ar fi interzis fiului ei intrarea în Cetatea Neam-

---

[12] Bibliothèque historique de la ville de Paris, Papiers Michelet, t. X, f. 118, scrisoare de la Londra, 10 martie 1850. Trei ani mai tîrziu, V. Alecsandri avea să introducă, în trei variante, „Cîntecul lui Ştefan cel Mare" în *Balade, cîntece bătrîneşti*, reeditate în 1866.

[13] Paul Cornea, *Literatura muntelui*, în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Bucureşti, 1966, p. 369—404.

[14] Asachi, *loc. cit.* Vezi şi Remus Niculescu, *Gheorghe Asachi şi începuturile litografiei în Moldova*, „Studii şi cercetări de bibliologie", I, 1955, p. 105—109.

ţului [15]. Lupta victorioasă cu turcii s-ar fi dat între Negreşti şi Vaslui, dar ordinea evenimentelor e inversată. După Vaillant şi Asachi se înşiră o sumă de episoade din istoria Moldovei, începînd cu povestea domniţei Ruxandra [16]. Ştefan cel Mare e făcut să lupte la Nicopole. De la Asachi şi de la Negruzzi e împrumutată relatarea legendarei întîlniri din 1424 a împăratului bizantin Ioan Paleologul cu Alexandru cel Bun, acesta din urmă declarîndu-se independent prin afirmaţia mîndră, inspirată de un cunoscut pasaj din *Descriptio Moldaviae* : „Je m'appuie sur Dieu et sur mon épée" [17]. Ca răspuns , basileul îi va trimite „une bulle d'indépendance pour l'archevêché de Jassy et la couronne de roi, la chlamyde et la chaîne d'or *alourgida*". Eroarea de a considera „alurghida" un lanţ de aur, cîtă vreme termenul se referă la mantia de purpură, provine de la Asachi [18]. Aceeaşi origine o are participarea spătarului Coman în fruntea unui detaşament moldovean la lupta împotriva cavalerilor teutoni, alt episod de care, dacă ne amintim bine, istoriografia noastră a fost viu preocupată [19]. Ioan Corvin şi Scanderbeg, bătălia de la Roman în care turcii au fost biruiţi de „le vornic Boldur qui nous a laissé de si dignes descendants" (aluzie la familia Costachi), Dumbrava Roşie şi Rareş, zis „Petriko le pécheur", toate aceste glorioase pagini din trecutul românesc sînt repede răsfoite [20], cu scuza nelipsită de spirit : „Il me faudrait du temps pour vous raconter cette grande épopée. Le prince Démètre s'en occupe, m'a-t-on dit, il prépare une histoire de la Moldavie". E vorba, firește, de Dimitrie Cantemir.

Istoria culturală e mai lesne de rezumat decît cea militară. „Sous le règne suivant, celui d'Etienne VII, l'imprimerie s'introduisit dans la principauté, en 1534" [21]. Vasile Lupu îşi începe domnia cu un secol mai tîrziu : „il nous a donné un code, dont les sages lois nous régiront longtemps et qu'Eustrasius a imaginé de mettre en vers" *(sic!)* [22] De la

---

[15] G. Asachi, *op. cit.*, p. 8—9 ; J. A. Vaillant, *op. cit.*, I, p. 256. Vezi Laetitia Cartojan, *Legenda „Mama lui Ştefan cel Mare". D. Cantemir, izvorul baladelor din secolul al XIX-lea*, „Cercetări literare", V, 1943, p. 65—95, şi R. Niculescu, *art. cit.*, p. 83—88.

[16] J. A. Vaillant, *op. cit.*, I, p. 40—42. Despre istoricul temei în literatura română şi în cea polonă, vezi Ion Petrică, *Confluenţe culturale româno-polone*, Bucureşti, 1976, p. 300—310.

[17] G. Asachi, *Descriere istorică a şablonului ce înfăţoşază pe Alexandru cel Bun, domnul Moldovei, cînd au primit corona şi hlamida de la ambasadorii împăratului Ioan Paleologul II*, (text paralel, român şi francez), Iaşi 1839, p. 8—11 ; C. Negruzzi, *Negru pe alb, scrisori la un prieten*, cu un studiu introductiv şi note de Avram P. Todor, Bucureşti, 1936, p. 81, 114. Vezi Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, ed. îngrijită de D. M. Pippidi, Bucureşti, 1973, p. 122—124.

[18] Eroarea a fost rectificată, cu belşug de dovezi, de Al. Elian, *Moldova şi Bizanţul în secolul al XV-lea*, în culegerea de studii îngrijită de M. Berza, *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1964, p. 137—138.

[19] Discuţia a fost redeschisă de Fl. D. Stănculescu, *A fost un spătar Coman ?*, „Revista istorică română", III, 1945, p. 351—358, urmat de exemplara recenzie a lui M. Berza în „Revista istorică", XXXII, 1946, p. 161—164. Vezi mai recent, P. P. Panaitescu, *Lupta comună a Moldovei şi Poloniei împotriva cavalerilor teutoni*, „Romanoslavica", IV, 1966, p. 225—238 şi Şt. Ştefănescu, *Participarea românilor la lupta de la Grünwald (15 iulie 1410)*, „Studii", XIV, 1961, 1, p. 5—22, cu completările lui Veniamin Ciobanu, *Unele nouvelle contribution concernant le combat de Grünwald*, „Revue roumaine d'histoire", XII, 1973, 4, p. 757—761.

[20] Sursă principală, J. A. Vaillant, *La Romanie*, I, p. 205—216 şi urm.

[21] *Ibid.*, p. 298, 300. Aici însă e vorba de „l'introduction de l'imprimerie en Ardialie (1534)".

moartea înțeleptului legiuitor, țările române au intrat în decadență, „les Phanariotes trafiquent du trône des deux principautés". De aceea, credincioșii lui Mikaël, partizanii restaurării domnilor pământeni, vor să-l despartă de Kiva ca să-l însoare cu Anika, a carei genealogie se schimbă de la un volum la altul (acum e arătată ca descinzînd din Movilești), ca prin această legătură dinastică să devină „roi de Dacie". Pretendentul ține chiar un discurs unionist : „Depuis trop longtemps le joug étranger pèse sur nous ; affranchissons-nous, devenons une nation indépendante et secouons la chaîne humiliante qui nous lie aux ennemis de notre religion. Les *Roumans* ne doivent former qu'un même peuple sous un même chef... L'union nous est nécessaire avant tout". Frumoase cuvinte și, dacă Grigore Sturdza era capabil să le rostească, poate că nici nu greșeau aceia care i-au sprijinit candidatura la domnie în ajunul Unirii.

Paralel se desfășoară drama sentimentală. Mikaël e sfîșiat de patetice îndoieli înaintea căsătoriei cu Anika : „Qu'elle est belle ! — Oui, mais Kiva ! — Mais la Moldavie !" Romanul devine aproape libret de operă. Nunta e întreruptă de vestea că polonii au năvălit în Moldova și Mikaël are o exclamație memorabilă : „L'ennemi en Moldavie ! Et qui l'a appelé ?" Pentru că, nu-i așa, trebuia să-l cheme cineva. Într-adevăr, se pare că invazia a fost atrasă de intrigile diabolicei Hedwige. Mikaël va respinge propunerea ei de a se alia cu Sobieski.

În aceeași vreme, Kiva, întoarsă la șatră, e gata să fie pedepsită pentru apostazia ei. Se descrie, cu toată vioiciunea unei mărturii directe, o „bătaie cu copiii", după obiceiul populației pletoase și zdrențăroase pe care autoarea romanului o avusese sub ochi la Perieni. Zinca mărturisește că nu e mama Kivei, destăinuind că aceasta, pe numele ei adevărat Hélène, este fiica Mariei de Courtenay, deci vară primară cu Mikaël, și a lui Ioan, fiul lui Vasile Lupu, deci și ea nepoata voievodului, cu drepturi la moștenire etc. De ce n-am spune-o, la asemenea surpriză ne așteptam demult.

Cunoștințele de istorie ale contesei Dash se manifestă iarăși prin relatarea apărării Cetății Neamțului de către 19 vînători, printre care Mikaël și Kiva, deghizată bărbătește. Ei rezistă 5 zile polonilor. „*Vive la Roumanie*, redirent avec enthousiasme les 18 compagnons du prince, tandis que Kiva agitait la bannière au-dessus de leurs têtes. C'était un tableau digne d'inspirer un peintre ou un poète". Poetul se găsise deja : Costachi Negruzzi, care publicase *Sobieski și românii* în *Calendar pentru poporul românesc* din anul 1845. Scriitoarea citise nuvela, dovadă fraza : „Ces hommes sont des héros, murmura le grand maréchal Jablonowski, à l'oreille de son maître, si Votre Majesté les méconnaît, qui donc leur rendra justice ?" [23]

Capitolul următor aduce știrea că Constantin Cantemir a murit, după ce, cu ultimele cuvinte adresate boierilor, le-a recomandat pe fiul său ca succesor. „Choisissez donc", ar fi spus vrednicul bătrîn, „si vous en trouvez un plus digne que Démètre, que ce jeune homme élevé par moi selon les principes d'un patriotisme éclairé, je suis prêt à le reconnaître avec vous". Dar nu vor fi numiți nici Dimitrie Cantemir, nici Mikaël,

---

[22] Altă confuzie, pricinuită de exprimarea ambiguă a lui Vaillant, *op. cit.* II, p. 37 : „les vers d'Eustratius, mis en tête de ce code, dont la rédaction lui fut confiée".

[23] Vezi C. Negruzzi, *Opere*, I, *Păcatele tinereților*, ed. Liviu Leonte, București, 1974.

care refuză condițiile în care tronul îi era oferit de perfidul fanariot Mavrocordat, ci Constantin Duca.

În sfîrșit, Mikaël cade în mrejele contesei poloneze, care pune la cale, „avec une adresse infernale", moartea rivalei sale. Înnebunit de gelozie, prințul o înjunghie pe Kiva dar, în loc să se întoarcă la Hedwige, se căsătorește cu Anika. Adevărul i se destăinuie prea tîrziu : victima era nevinovată. Ce ușor era de scris un roman în 1848 !

Dacă cititorul nu și-a pierdut încă de tot răbdarea, citească și epilogul. Acesta se petrece, ca la Dumas, după 10 ani, dar e scurt. Soarta personajelor, uniform tragică, nu răsplătește virtutea. Anika s-a stins, consumată de mîhnirea de a nu fi iubită. Mikaël, „établi tantôt à Constantinople, tantôt à Jassy, étonnait l'Orient par l'éclat de son luxe et le scandale de ses débauches" (să fi ajuns oare la Paris zvonul despre purtările beizadelei ?) dar, în cele din urmă, se călugărește și sfîrșește ca un sfînt [24]. Cît despre Kiva, ea nu murise și se întoarce pe locurile cunoscute ca să-l plîngă pe cel drag.

Totalizînd, încă aproximativ, aspectele acestei curioase opere, avem o intrigă sentimentală, banală, un roman „negru" (părăsit prea curînd, deși autoarea a sezisat unele disponibilități în acest sens ale șatrei, cu descîntece și vedenii) și o reconstituire istorică meritorie. Ultima parte, cea ma, interesantă din punctul nostru de vedere, îi aparține fără îndoială lui Negruzzi. El era stăruitor preocupat de valorificarea epică a trecutului Moldovei și el a fost, în cele cîteva luni cît scriitoarea a zăbovit pe aici, singurul prieten al cuplului. Mai mult, nu ne înșelăm poate socotind că un personaj secundar al romanului, Grégoire Rosetti, și el îndrăgostit de Kiva, își datorează unele trăsături lui Negruzzi. E poet, capabil de cel mai dezinteresat devotament și ia parte la asediul cetății Neamțului (transfigurarea literară a episodului eroi-comic de la Perieni). În roman a fost numai ușor întinerit, față de cei 37 de ani pe care-i avea scriitorul în realitate în 1845 [25].

Rămîne de adăugat doar că, cu cîtva timp înainte de moartea ei (în 1872), contesa Dash a revenit în România, de astădată în cursul unei călătorii pe Dunăre. Era în 1865. Impresiile noi culese cu acest prilej de la Cladova, Severin, Hîrșova, Cerneți și București sînt expuse în reportajul turistic *Les vacances d'une Parisienne* (Paris, 1866), alături de note de drum din Peninsula Balcanică [26].

Cît despre cartea analizată aici, ea a fost imediat cunoscută și desigur viu comentată în țară : traducerea ei în românește, de Theodor Codrescu,

---

[24] În realitate, Gr. Sturdza a murit abia în 1901. Dispariția personajului din roman e atribuită unui cutremur de pămînt care a distrus schitul Ciribucu, împrejurare amintită de Asachi, *Dochia și Traian*, p. 15. Vezi și N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 191.

[25] Al. Piru, *C. Negruzzi*, București, 1966, p. 18, consideră o „legendă" căsătoria contesei Dash cu beizadea Grigore și relațiile lor cu Negruzzi.

[26] N. Iorga, *Călătoria în România a contesei Dash*, „Revista istorică", XXV, 1939, p. 215—217. Despre prima călătorie și despre roman, N. Iorga, *Histoire des relations entre la France et les Roumains*, Jassy, 1917, p. 137.

intitulată *Mihail Cantemir Moldovanul*, a apărut la Iași în 1851, deci la numai trei ani de la prima ediție [27]. Un oarecare George Albert Tacid a tradus-o din nou după alți 30 de ani : *Chiva cea frumoasă, romanŭ istoricŭ și socialŭ* (2 vol., București, 1881). Ce era „social" în literatura contesei e greu de spus dar titlul era astfel adus în consonanță cu problematica unei alte epoci. „Roman social" erau în traducerea lor în fascicule și *Dramele Parisului* ale lui Eugène Sue. Decăderea pe ultima treaptă a foiletonisticii, în 1898, sub noul titlu *Kiva țiganca, roman senzațional* (dar pe copertă : „roman istoric național"!), a scos definitiv cartea din circuitul criticii și chiar al istoriei literare.

[27] A apărut pentru intiia oară ca supliment al periodicului ieșean „Zimbrul". Cf. Kontessa Dash, *Mihail Kantemir moldovanul*, Iassii, 1851, p. 1, explicațiile traducătorului : „lipsind în născînda noastră literatură română vreun roman cuprinzătoriu de scene românești, afară de *Radul al VII-lea de la Afumați*, tradus tot din franțuzește, poate că ar da vreo impulsie oarecăruia scriitoriu român ca să trateze și în limba noastră vreun roman, căci isvoare sînt prea îndestule, încît n-are decît a se pleca spre a lua". E vorba de încercarea literară a profesorului de la Sf. Sava H. Buvelot, în legătură cu care vezi Paul Cornea, *Despre începutul începuturilor romanului românesc*, vol. cit., p. 249—264. Același autor a revenit asupra problemei în *Primul roman românesc* (Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum*, București, 1975, p. 124—127). Th. Codrescu adaugă semnificativ : „S-au găsit mulți care mi-au zis că mai bine aș fi făcut să traduc altceva mai bine compus, se poate ca să aibă cuvînt, dar ideea aceia că trebuie să cunoască și acei ce nu cetesc franțuzește, cum își dau osteneală streinii de a scrie cîte ceva de noi m-au făcut să trec peste orice considerație".

SENSUL ISTORIEI ŞI DIMENSIUNEA UMANĂ ÎN ROMANELE LUI G. CĂLINESCU

FLOREA GHIŢĂ

G. Călinescu marchează în istoria noastră literară unul din piscurile vecine cu Ceahlăul şi însorit ca şi el, acea personalitate de excepţie pe care-o poate făuri numai o cultură şi civilizaţie cu vechi tradiţii şi profunde disponibilitaţi în domeniul creaţiei. El face parte dintre scriitorii a căror operă îi relevă total şi care spune cititorului tot ce doreşte despre autorul ei. Sau, parafrazînd remarca lui Emerson despre Shakespeare, Călinescu este singurul biograf al lui Călinescu. Lectura şi studiul atent al operei sale, dificilă nu numai prin întinderea ei, ci şi prin amplitudinea geniului, prin ineditul ideilor, uneori fascinante, iar alteori bizare şi subiective, însă în nici un caz neinteresante, ne va îngădui să-l cunoaştem pe adevăratul Călinescu, cel care adesea este ascuns în dosul unei măşti, al unei gesticulaţii grandilocvente.

Creaţia lui G. Călinescu, aşa cum s-a mai remarcat, cu toată amplitudinea sferei de cuprindere a unor vaste zone ale spiritului uman, de la poezie, roman, teatru la critică şi istorie literară, de la estetică la eseistică şi publicistică, ni-l relevă ca un creator unitar şi complex, cu o conştiinţă sigură şi echilibrată, cu un inegalabil simţ al valorii, care dă fiecărei opere o inefabilă graţie şi forţă de seducţie intelectuală, o mare mobilitate de formulă şi structură artistică.

G. Călinescu, aparent contradictoriu în propria-i creaţie, operează în domenii atît de diverse cu dezinvoltură şi inedit, aprobă generos sau neagă violent formulele la modă în proza interbelică. În dezacord cu orientarea romanului românesc interbelic, devenit prea apropiat de modelele străine, Călinescu îşi modelează, de la roman la roman, formula de creaţie şi-şi schimbă geometria construcţiei, dovedindu-se un spirit inconformist care neagă pentru a crea. Pentru el creaţia, şi creaţie este întreaga sa activitate intelectuală, este un joc al minţii şi se conformează regulilor convenţionale ale jocului, se înscrie într-un teritoriu propriu, dincolo de real, în sfera fabuloasă a imaginaţiei.

Spirit novator în domeniul prozei, romancier deplin, romanele sale se înscriu în istoria romanului românesc din totdeauna şi stabilesc dimensiunile personalităţii creatoare a geniului său. G. Călinescu face parte, alături de Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu ş.a., din familia marilor creatori, ctitori ai romanului românesc modern.

Pentru G. Călinescu romanul nu este un „joc minor", o exemplificare teziştă a vastului său edificiu critic, ci imaginea sa exactă văzută într-o altă oglindă, aceea de creator de lume şi modele în domeniul genului.

Rev. ist. teorie lit., tom, 29, nr. 2, p. 245—250, Bucureşti, 1980

O observare atentă a romanelor sale lasă se se întrevadă că fiecare în parte demonstrează o altă fațetă a efervescenței creatoare a autorului lor și că, aparent unitare ca formulă și crez estetic, sînt fundamental deosebite de la unul la altul.

Înainte de a intra în cele cîteva observații despre romanele lui G. Călinescu, se impune o precizare a conceptelor de „sens al istoriei" și „dimensiune umană", la care ne vom referi pe parcurs.

Sensul istoriei înseamnă, după o remarcă a lui G. Călinescu, „a privi prezentul grecește" și a avea statornic înainte imaginea Greciei antice, adică, fără a se sustrage din actualitatea senzațională, care trebuie să formeze materia primă a oricărei arte mari, creatorul trebuie să păstreze perspectiva asupra acesteia, să adopte o atitudine clasică, încercînd să vadă, dincolo de particular și accidental, universalul și esența evenimentelor.

O asemenea modalitate de a te înscrie în prezent și a fi în același timp deasupra lui, „verificatorul academic" al acestuia, fixează dimensiunea umană a romanelor lui G. Călinescu, care nu trebuie redusă numai la semnificația ei direct istorică și diversitate tipologică, ci observată în amplitudinea cu care se desfășoară spiritul uman, în zonele sale esențiale (creație, eros etc.)

Romanele lui G. Călinescu apar într-o succesiune care nu lasă nici o îndoială asupra nevoii spirituale a scriitorului de a se implica direct în dezbaterea marilor probleme ale epocii. În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, dar și în *Enigma Otiliei*, există o materie de fapte observate, o imagine exactă, în datele ei esențiale, asupra societății, încît istoricitatea lor rămîne în afara oricăror discuții.

Dimensiunea umană cea mai profundă, care se desprinde din romanele sale, este înțelegerea exactă a sensului și semnificației istorice, surprinderea eroilor în adevărul epocii lor, întoarcerea din convențional în real.

Fără a se opune romanului de actualitate, în sensul căruia milita de fapt, scriitorul constată o deviere de la legile genului prin „mistica excesivă a evenimentelor", prin faptul că „se face prea multă sociologie și istorie", și că romanul românesc se ocupă adesea de efemer, de faptul accidental, de particularul pur, care nu transcende în universal.

„În toate literaturile — arată G. Călinescu — scriitorul se hrănește din epoca lui, alegîndu-și eroii din plină stradă — dar el ia doar ca pretext realitatea sau ca mijloc de reprezentare a istoricului spre a forma universalul."

Aderarea la social, fascinația permanentă a contactului cu viața, subliniată de mai multe ori de G. Călinescu în studiile și articolele sale despre mișcarea romanului, se înscrie pe linia concepției sale care susținea că marea artă a izvorît și s-a hrănit din „actualitatea senzațională" și că romanul este „expresia directă a vieții".

Deși putem suspecta unele afirmații ale scriitorului în legătură cu natura și semnificația romanului, rămîne incontestabilă consecvența, exemplificată și prin romanele sale, cu care recomandă întoarcerea din convențional în real, evoluția sincronică a romanului cu societatea în care apare și al cărei expresie este.

„Romanul modern — remarca G. Călinescu — este în fond o posibilitate largă pentru scriitor de a-și exprima sufletul în integritatea lui".

G. Călinescu aduce în romanele sale un citadinism de structură, care nu formează numai cadrul de desfășurare a evenimentelor, liniile confortului, ci, în primul rînd, o dimensiune interioară a vieții umane. Chiar dacă în primele romane, în *Cartea nunții* și *Enigma Otiliei*, scriitorul n-a intenționat să dea fresca vieții bucureștene a timpului, asemenea lui I. M. Sadoveanu, în ultimele două intenția e nu numai vizibilă, ci și realizată, aducînd evenimentele narate de la începutul secolului și pînă în zilele noastre. Înscrise într-o astfel de sinteză, dimensiunile fiecărui roman, complicația interioară a faptelor, formulele și modalitățile de creație oglindesc nemijlocit structura socială și umană a epocii, nivelul ei de civilizație și de complexitate umană.

Enigma Otiliei, deși scris după *Cartea nunții*, își plasează acțiunea înaintea acestuia, prezentînd unele aspecte ale vieții bucureștene în primele două decenii ale secolului al XX-lea.

Scriitorul prezintă în roman, drept cadru și în același timp ambianță de viață, un București de început de secol, în care evenimentele și eroii au o structură puțin complicată și un ritm de desfășurare lent, specific acestei perioade și acestor locuri. Așa se explică faptul că eroii romanului, fără a fi lipsiți de complexitate, au o evoluție simplă, n-au căpătat structura unor temperamente moderne. Un cămătar ca moș Costache Giurgiuveanu își exprimă epoca fiind tipic doar unui anumit moment al evoluției acesteia. După război, în plină dispută bancară și modernizare trepidantă a Capitalei, el ar fi devenit anacronic, lipsit de semnificație socială și umană mai adîncă. Observația poate fi extinsă, pe această linie, și în legătură cu alte personaje ale romanului.

Cartea nunții, deși cu resurse artistice mai scăzute, continuă acțiunea din *Enigma Otiliei* în primul deceniu de după război, și ne dă o imagine a Bucureștilor la începutul modernizării sale, al complicării vieții sociale și a relațiilor umane. Într-un cadru schimbat, specific vieții dintr-o mare metropolă, scriitorul surprinde o tipologie similara, în parte, cu cea din *Enigma Otiliei* și observă personajele în devenirea lor istorică și socială. Astfel cuplul Felix-Otilia este continuat în *Cartea nunții*, la o altă vîrstă și cu o altă structură temperamentală, de Jim și Vera, iar clanul Tulea își prelungește existența anacronică prin mătușile din casa cu molii.

Romanul, apărut primul în ordine cronologică, n-are adîncimea și diversitatea tipologică din *Enigma Otiliei*. Personajul principal, Jim, în jurul căruia se concentrează întreaga mișcare a faptelor observate, este schematic, văzut aproape exclusiv sub latura lui erotică. Amplitudinea vieții este doar schițată, lăsînd însă să bănuim preocuparea scriitorului pentru o asemenea temă, în care dimensiunile vieții să se complementeze cu cele ale cadrului social.

G. Călinescu adoptă deliberat în romanele sale, cel puțin în primele două, modalitățile și tehnicile românești ale realismului din secolul al XIX-lea, echilibrate prin ideea de clasicitate și actualizate prin receptivitatea față de marile cuceriri ale romanului modern. El dovedește mobilitate în trecerea de la o formulă de roman la alta și evoluează de la romanul de factură lirică la cel în care adoptă, cel puțin în parte, tehnica romanului balzacian și de aici la romanul modern, care tinde să cuprindă cît mai multe aspecte ale vieții, să se implice direct în dezbaterea unor probleme de actualitate.

Dacă în *Cartea nunții* și *Enigma Otiliei* scriitorul se oprea asupra primelor trei decenii ale secolului nostru, în *Bietul Ioanide* (1955), își propune să reconstituie imaginea Capitalei din anii '30—'40, sondînd societatea românească în toate dimensiunile ei, într-o epocă de mari contradicții, de criză a valorilor sociale și umane.

Romanul adiționează schimbări fundamentale față de primele două, atît prin complicarea schemei epice și integrarea în structura ei a unor documente umane (scrisori, jurnale etc.), cît și prin lărgirea cadrului și problematicii sociale, prin diversitatea și acuitatea cu care aduce în dezbatere o serie de probleme general umane, centrate în jurul condiției demiurgice a creatorului și a naturii ideale a creației.

Fără a suspecta afirmația lui G. Călinescu în legătură cu natura romanului *Bietul Ioanide*, că a vrut să scrie „un roman de analiză... palpitant", din care politicul să lipsească cu desăvîrșire, încărcătura de fapte și evenimente a operei ne impune o verificare a ei, o analiză profundă a structurii romanului și a semnificației acestuia. Fără îndoială că ar fi cel puțin imprudent să luăm *ad litteram* afirmațiile scriitorului, ele fiind contrazise de marea încărcătură a evenimentelor politice, de schimbările senzaționale în planul vieții sociale a anilor 1938—1941. E drept însă că afirmația rămîne valabilă, în sensul în care scriitorul gîndea natura romanului și a literaturii în general, care nu transpune direct faptele obiective și deci nu respectă veridicitatea istoricului, ci oglindește prin definiție invariabilul în variabil, deci universalul în particular.

Privit sub acest unghi, care nu trebuie să reducă semnificația romanului, s-o limiteze la latura lui socială, *Bietul Ioanide* este un roman politic, o operă de dezbateri unică prin implicațiile umane particulare, prin dramatica dislocare a unor conștiințe, prin modul în care „trăiesc spiritele academice, vremurile furtunoase".

Substanța interioară esențială a romanului *Bietul Ioanide* o constituie modul în care creatorul de geniu trăiește absolutul în creație și în planul vieții erotice.

Ioanide nu e un spirit politic și refuză — în numele unui ideal superior, al creației — să se angajeze în disputele politice, să trăiască în zonele joase ale vieții. Cu toate acestea, el ajunge, fie prin intuiție, fie prin eroare (nu acționează cu nimic să-și salveze copiii), să trăiască politicul din perspectiva cea mai înaltă a epocii, să-l lumineze prin cultul adevărului și al valorii.

Scrinul negru se vrea și este, într-un anume sens, o continuare a *Bietului Ioanide*, atît ca prezentare cronologică și intenționalitate, cît și ca structură artistică. Prin el, fresca vieții bucureștene, începută în *Enigma Otiliei* și continuată în *Cartea nunții* și *Bietul Ioanide*, ajunge pînă în zilele noastre, înregistrînd adîncile prefaceri și mutații produse în evoluția societății și a conștiinței umane.

Diversitatea și structura umană a romanelor lui George Călinescu este dimensionată, e drept, în planuri diferite și surprinsă în ipostazele ei esențiale nu numai prin componența ei *istorică*, ci și *transistorică*, existențială, prin mitul creației și libertatea erosului. Cele două atribute, specifice omului superior, de excepție — creația și erosul — formează de fapt, în romanele sale, o singură dominantă a idealului, a aspirației către absolut. Iubirea, văzută în special în formele ei de idealitate, de joc al sufletului,

este motiv și stimulent pentru creație, pentru realizarea armonioasă a personalității umane (Ioanide—Indolenta, Mini, Diana). Sentimentul erotic se implică organic mitului creației, deoarece în forma lui intimă, ideală, este tot o creație, un mod de a trăi în planul superior al vieții spirituale.

Densitatea umană a romanelor, în special a ultimelor două, nu se reduce la varietatea lor tipologică, ci e dată, între altele, de fantezia scriitorului, de simțul grandiosului, dar și de proiecția comică, de incisivitatea satirei și ironiei și în special de hiperbolizarea unor aspecte fizice sau defecte morale ale personajelor. Exagerarea conștientă, gluma și celelalte mijloace comice, des întîlnite în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, formează elementul de bază al romanelor, modalitatea lor originală de proiecție a unei lumi. Să ne gîndim, de pildă, la fantezia erotică a lui Ioanide, care visează un templu pe care să-l construiască pentru Ioana (Indolenta), care „să servească ca loc de întîlnire pentru depunerea primului sărut între îndrăgostiți". Templul va deveni realitate, prin deplasarea sentimentului de la profan la sacru, fiind înlocuit de biserica în care arhitectul imortalizează imaginea fiicei sale Pica.

Arta „caracterelor" la G. Călinescu ține de o remarcabilă mobilitate intelectuală, de capacitatea prozatorului de a observa viața, în amănuntele sale aparent banale, și de a ridica realul, locul comun, la universal și seențial.

Desfășurată pe un evantai tipologic bogat, lumea romanelor sale surprinde prin varietatea ei, prin semnificația socială și umană particulară. Dacă în primele romane, mai fidele formulei clasice, personajele erau limitate, relațiile umane mai puțin complexe, accentul fiind pus pe cuplul Jim—Vera sau triunghiul erotic Felix — Otilia — Pascalopol, în ultimele, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, scriitorul operează cu „o lume" bogată în tonuri, complexă și variată, cu o surprinzătoare varietate de tipuri. Tendința de a face o istorie a destinelor, surprinse în devenirea lor istorică și biologică, de a continua, pe alt plan, eroii primelor romane, este vizibilă și subliniată adesea de prozator. Romanele capătă astfel, în ciuda deosebirilor inerente, o unitate de concepție și de viziune interioară. Amintind despre această continuare, în *Bietul Ioanide*, a unor eroi din celelalte romane, scriitorul declara :

„De astă dată eroul tînăr Tudorel, corespunzător lui Felix, se verifică frigid. Înțelegător subtil al lui Eros este tot bărbatul matur, echivalent al lui Pascalopol, și anume, Ioanide", iar Pica este o Otilie mai pasională, capabilă de sacrificiu.

Schema tipologică, deși ordonează un număr mare de personaje, este simplă, urmărind, pe de o parte, personajele centrale, care determină și motivează desfășurarea acțiunii (Felix, Pascalopol, Jim, Ioanide, Otilia, Caty Zănoagă-Ciocîrlan etc. (Vera și Elvira fiind doar pretexte, laturi ale personalității bărbaților) iar, pe de altă parte, personajele de opoziție, sau de stabilire a contrastului (mătușile din casa cu molii, m-me Policrat, fiicele și ginerii ; moș Costache Giurgiuveanu, clanul Tulea, Stănică Rațiu ; grupul de intelectuali și reprezentanții protipendadei din romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*).

Dacă Felix și Jim se relevă în primul rînd prin iubire, putem observa totuși că și ei sînt preocupați de creație, unul în domeniul științei, iar celălalt în cel al procreării, al reclădirii lumii. În Felix întîlnim un Ioanide

în germene, în care „clocoteau ideile mari, problemele și energiile". A crea reprezenta pentru el un imperativ al omului superior, care are chemare. „Nu pot suferi ideea — îi spunea el Otiliei — de a nu însemna nimic în viață, de a nu contribui cu nimic la ea, de a nu-mi lega numele de ceva".

Cel mai interesant personaj din romanele lui George Călinescu, unic în literatura noastră prin fascinația sa intelectuală, este arhitectul Ioanide. El descinde, ca structură sufletească, din Șun, eroul care-și făurește o viață și o realitate a sa, unică, aparent bizară, și ca și acesta caută resorturile marii geometrii, ordinea morală superioară, înțelepciunea supremă și se ridică deasupra patimilor minore.

În *Bietul Ioanide*, arhitectul apare ca un intelectual absorbit cu totul de idealul său constructiv, visînd să construiască un oraș al viitorului, domuri monumentale, trăind într-un permanent joc cu geometria. A fi arhitect — conchidea Ioanide — înseamnă a trăi exclusiv în domeniul ficțiunii, departe de patimi și de suferințe.

În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, arhitectul, robit de mitul creației, este în aceeași măsură obsedat de sentimentul erotic, trăit în planuri diferite, rar ajuns la aspectele lui maritale (prin Indolenta și Cukly) și de cele mai multe ori ca un vis, ca o componentă ideală a creației (Mini, Diana etc.).

Traiectoria vieții lui Ioanide, urmărită în ultimul roman, *Scrinul negru*, este interesantă, deși mai puțin veridică decît în *Bietul Ioanide*. Structura intimă și semnificația eroului sînt puțin deplasate față de romanul precedent, în care apărea ca un semizeu ironic și distant, ca un neconformist care refuza orice angajare, orice responsabilitate în ordinea istoricului. În *Scrinul negru*, arhitectul Ioanide devine constructorul lumii noi, polemizînd cu vechea sa ipostază : „Altădată nu mă interesa decît edificiul ca atare ; a fi arhitect era pentru mine un joc geometric (...) Un arhitect de edificiu nu poate ridica ziduri dacă nu este un educator".

Cealaltă categorie tipologică, a intelectualilor pedanți și sterili, care nu pot să se ridice la sinteză și creație, și a aristocrației în permanent proces de denobilare, care și-a descoperit adevărata vocație în negustorie la Talcioc, este prezentată, mult mai fidel, în spirit clasic, personajele fiind obligate să se supună unor scheme universale (avarul, aventurierul, impostorul). Hagienuș, Sufletel, Gulimănescu, Gaittany, Gonzalv Ionescu fac parte dintr-o „generație sedentară" și deși fără a fi lipsiți de pricepere în disciplina lor, rămîn niște ratați, pedanți și oportuniști. „Prin acest roman, am vrut să fac un roman de analiză... palpitant" — declara autorul.

Structura romanelor și implicit modalitatea de construcție a personajelor descinde, în primul rînd, din metoda de creație adoptată constant de scriitor, în care opțiunea pentru un *clasicism modern* este vizibilă. S-a remarcat de critică, și G. Călinescu a subliniat în mai multe ocazii, că numai spiritele mediocre, fără talent, se supun canoanelor, regulilor și principiilor rigide în artă, geniul e dator să le încalce, să traseze alte surse de lumină și adevăr. Pentru G. Călinescu a fi clasic înseamnă, lărgind mult sensurile noțiunii, „un mod de a crea durabil și esențial", a avea „un unghi de vedere adînc" despre creație. Clasicismul modern este în latura lui de cuprindere, integrîndu-și nu numai direcții ale romantismului și barocului ci și modalități ale prozei de analiză, fundamental schimbat față de clasicismul secolului al XIX-lea.

UN IMPORTANT FOND EPISTOLAR: CORESPONDENȚA PRIMITĂ DE G. CĂLINESCU

GEORGETA STOIA-MĂNESCU

Deși de o valoare documentară, psihologică și artistică indiscutabilă, corespondența emisă de G. Călinescu este cantitativ redusă, cu o singură excepție notabilă : scrisorile destinate lui Al. Rosetti, totodată și cele mai relevante pentru cunoașterea unui moment de vîrf al ilustrării geniului călinescian. Mult mai bogată și diversă este corespondența primită de G. Călinescu, din care Ion Bălu [1] cataloghează un număr de 967 scrisori aflate numai în arhiva scriitorului. Chiar o simplă operație statistică, la care se adaugă valoarea personalităților emitente, poate atesta, o dată mai mult, poziția de excepție pe care scriitorul a ocupat-o în peisajul literar contemporan lui. Pînă ce se va edita aceasta vastă corespondență, socotim util a da o evaluare a fondului epistolar aparținînd lui Călinescu aflat în arhiva Institutului de istorie și teorie literară din București[2].

Acest fond epistolar adresat lui G. Călinescu totalizează 407 documente (reprezentînd scrisori sub diverse forme), dintre care 159 provin de la Al. Rosetti (ms. 2104—2119, 2121—2185, 2202—2210, 2262—2327, 2331—2333), 36 de la R. Ortiz (2032—2067), 31 de la C. Baltazar (2231—2261), 26 de la G. Ivașcu (ms. 2078—2103), 24 de la I. Iordan (ms. 2357—2380), 13 de la Ralea (ms. 2336—2348), 10 de la Al. O. Teodoreanu (ms. 274, 490—491, 497—503), 8 de la H. Papadat-Bengescu (ms. 2499—2506), cîte 7 de la O. Botez (ms. 2349—2355), de la Camil Petrescu (ms. 2223—2229), de la Al. Philippide (ms. 2192—2195, 2198—2200) și de la M. Sadoveanu (ms. 266—271, 273), 4 de la I. Pillat (ms. 2187—2190), cîte 3 de la I. Barbu (ms. 2446—2448), de la P. Constantinescu (ms. 967—969) și de la T. C. Stan (ms. 2390—2392), cîte 2 de la E. Apăteanu-Pârvan (ms. 2220, 2389) de la Arghezi (ms. 2425—2426), de la Asociația intelectuală și artistică „Divanul Meșterilor și Cărturarilor de la Hanu-Ancuței" (ms. 275—276), de la D. Botez (ms. 2211, 2356), de la E. Camilar (ms. 2213—2214), de la I. Ciocîrlan (ms. 2215—2216), de la L. Dauș (ms. 2383, 2387), de la D. Micu (ms. 1758—1759), de la I. Minulescu (ms. 1749—1750), de la D. Nicodim (ms. 1792—1793), de la Perpessicius (ms. 2328—2329) și de la L. Vlad (ms. 2397—2398), cîte o scrisoare de la G. Bărgăuanu (ms. 2412), de la I. A. Bassarabescu (ms. 2459), de la Blaga (ms. 2230),

[1] Ion Bălu, *G. Călinescu 1899—1965. Biobibliografie*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1975, XXX + 682 p.

[2] O parte a acestui fond a fost prezentată de noi în articolul : *Scrisori către G. Călinescu*, în : „România literară", XII (1979), nr. 32 (9 august), p. 8.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 2, p. 251—259, București, 1980

de la M. Celarianu (ms. 977), de la Ş. Cioculescu (ms. 979), de la V. Demetrius (ms. 2385), de la Dragomirescu (ms.1520), de la Editura „Cultura Naţională" (ms. 2382), de la G. Gentile (ms. 2404), de la E. Gulian (ms. 2399), de la E. Heroveanu (ms. 719) de la Alexandrina şi V. Iosif (ms. 720), de la M. Isanos (ms. 2401), de la B. Istru (ms. 2219), de la Lascarovith (ms. 2406), de la Lovinescu (ms. 773) de la C. Moldovanu (ms. 2222), de la I. Nestor (ms. 2218), de la I. Peltz (ms. 2394) de la V. I. Popa (ms. 2221), de la I. M. Raşcu (ms. 2384), de la H. Sanielevici (ms. 2405), de la M. Sevastos (ms. 246), de la D. Stănoiu (ms. 2400), de la C. Stere (ms. 256), de la I. Ştefănescu (ms. 2217), de la Gr. Tăuşan (ms. 2386), de la I. Teodoreanu (ms. 488), de la C. Topîrceanu, fiul şi V. Topîrceanu (ms. 390), de la Vlahuţă [3] (ms. 2403) şi de la I. Voronca (ms. 2393). Mai există o scrisoare semnată George şi cu menţiunea lui G. Călinescu ca aparţinînd donatorului fotografiei lui Eminescu din 1866 (ms. 2068), precum şi alte trei manuscrise cu semnătura indescifrabilă (ms. 2388, 2395, 2777).

Scrisorile evidenţiază aspecte ale vieţii culturale româneşti în general şi ale celei literare în particular. În marea lor majoritate acestea conţin date privind colaborarea scriitorilor la diverse publicaţii periodice, relaţiile dintre aceştia, schimburile de păreri asupra propriilor creaţii literare, aprecieri asupra apariţiilor editoriale din ţară şi din străinătate, preocupări ale profesorului G. Călinescu.

Numeroase scrisori au în vedere activitatea lui G. Călinescu ca director al publicaţiilor pe care le-a condus în perioada anilor 1930—1944 : „Capricorn" — 1930 [4], „Jurnalul literar" — 1939, „Tribuna poporului" — 1944 [5]. Aprecieri privind ţinuta literară şi estetică a revistei „Capricorn" întîlnim în corespondenţa Hortensiei Papadat-Bengescu, în aceea a lui Perpessicius şi Ion Pillat, fiecare dintre cei amintiţi trimiţînd directorului autobiografiile solicitate.

La 5 noiembrie 1930, G. Călinescu îi scria Hortensiei Papadat-Bengescu : „Făcîndu-mi plăcerea să vă prezint primul număr din *Capricorn*, îmi iau libertatea să vă invit să scrieţi pentru această revistă o autobiografie amplă, pe cît se poate evocativă şi bine documentată (c. 5 pagini din *Capricorn*). Aş dori ca scrierea să fie făcută cu atenţia romancierului, fără nimic din convenţiile jurnalistice. Ea îmi trebuie neapărat în ziua de 10 decembrie. Dacă veţi avea bunătatea s-o faceţi vă rog să mă anunţaţi de pe acum" [6].

Nu lipsite de interes sînt mărturisirile Hortensiei Papadat-Bengescu privind complexul maturizării sale artistice : „Am primit amabila invitare a *Capricornului*, cu plăcere. Am a mă scuza de oarecare întîrziere a răspunsului motivată de sănătatea nesatisfăcătoare.

---

[3] Deşi în articolul nostru din „România literară", XII (1979), nr. 32 (9 august) p. 8, col. 1, a apărut Vlahuţă cu prenumele, realitatea este, că această carte poştală, datată 25 martie 1947, este semnată fără prenume. Deducem că ar putea fi vorba despre un membru al familiei poetului.

[4] Ion Bălu, *G. Călinescu 1899—1965. Biobibliografie*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1975, p. 426.

[5] *Ibidem*, p. 426.

[6] G. Călinescu *Scrisori şi documente*. Ediţie îngrijită, note şi indici de Nicolae Scurtu, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 47.

Concepția dumitale asupra unor pagini biografice — este aceeași cu a mea.

Îmi este fixat însă un termen (10 dec.) — ceea ce pot foarte bine înțelege ca necesitate imperioasă de material al unei reviste. Nu știu însă dacă împrejurările mele de sănătate îmi vor îngădui exactitatea cuvenită. În această privință am avut datoria a preveni și sper că n-am făcut-o prea tîrziu. În această privință aștept încă un cuvînt al dumitale. Nu fără a spune — cît am prețuit ținuta literară și estetică a *Capricornului*, vă voi trimite cel mai bun salut colegial" (ms. 2506), scria la 14 noiembrie 1930; la 10 ianuarie 1931 continua :

„Cererea dumitale așa cum a fost făcută a avut consimțămîntul meu imediat — starea de grație pe care m-am bucurat că ai socotit-o imperioasă deși era cel mai firesc lucru pentru calitatea conceptului dumitale estetic — o aveam spontan, căci în materie autobiografică era însăși starea mea de fapt. Din primul moment am conceput un mic cadru de limitare a hazardelor autobiografice ce aveam a mărturisi — un foarte scurt recul — mișcarea înapoi înaintea elanului — și am acoperit ceva hîrtie din acel material ilimitat. Totuși am întîrziat, sănătatea singură — la măsura aceia (sic !) la care mă poate absorbi — a fost obstacolul.

De cum am putut-o puțin nesocoti, am pregătit zece pagini — cu cari am aterizat abia în epoca copilăriei care e de o importanță capitală pentru formația mea literară — căreia cu acest prilej i se acordă importanță. Cînd voi mai avea gata încă zece — care vor fi spicuit ici și colo reliefuri mici ale timpului însuși de producție — cele cinci pagini, larg și frumos acordate de *Capricornul* unui peisagiu retrospectiv, vor fi gata" (ms. 2500).

La 31 ianuarie revenea : „Sunt ca și gata. O ultimă recitire, ici colo, o pagină de transcriere ultimă.

Mîine sau luni, cel mai tîrziu, voi fi expediat foițele — din care pentru o exactă dozare a spațiului vei face un ultim triaj — după dorința și rugămintea mea — căci există o proporție în cadrul paginilor unei reviste ce trebuie respectată în interesul însăși (sic !) a fragmentului acolo încadrat. Eu am triat din *multul* unei astfel de investigații, ai toată acceptarea mea pentru a face prescurtările necesare. Ceea ce trimit ocupă douăzeci pagini manuscris.

Am fost bucuroasă de concesia de timp ce mi-ai acordat așa de frumos și prielnic. Cererea dumitale — îmi place să o repet — a avut consimțămîntul meu spontan și deplin. Forma ce a luat această notație autobiografică din atîtea posibile a fost aceasta ce vei citi poimîine" (ms. 2505).

Așa cum a promis, la 1 februarie 1931 a predat manuscrisul : „Iată aceste pagini — din care bine calificat pentru a o face — vei alege și determina proporțiile datelor autobiografice pe care le va ospitaliza *Capricornul*.

Prețuiesc la valoarea ei cererea dumitale — echivalentul putinței mele a fost răscoala tuturor amintirilor, prezența tuturor forțelor esențiale — din care ici colo am exteriorizat cu simplitate — cîte ceva — pe aceste pagini din multele ce am dovedit cu acest prilej că aș putea scrie despre mine și preceptul meu literar" (ms. 2504).

În ceea ce privește *Autobiografia* [7] Hortensiei Papadat-Bengescu, a fost publicată mult mai tîrziu (în „Adevărul literar și artistic", XVIII (1937), seria a III-a, nr. 866 (11 iulie), p. 5—6; XVIII (1937), seria a III-a, nr. 867 (18 iulie), p. 5—6, precedată fiind de recomandarea lui Călinescu : „Interesantele însemnări autobiografice ale d-nei H. Papadat-Bengescu au fost scrise la rugămintea mea, în scopul de a fi publicate în revista *Capricorn*. Însă n-am fost atunci în măsură a le da la lumină. Cred că fac un serviciu cititorilor redîndu-le ceea ce fusese scris pentru ei" [8].

De remarcat faptul că scriitoarea nu a renunțat la paragraful propus de Călinescu spre omisiune în 1933.

H. Papadat-Bengescu afirma : „Aparțin acum unei grupări literare. Aduc acolo consimțămîntul meu selectat și munca mea în mers pe un drum instinctiv al determinării. Sunt membră fondatoare a *Sburătorului*, în al cărui cadru mă însumez definitiv" [9], deși la 8 ianuarie 1933 Călinescu îi scria : „Ați avut mai de mult măgulitoarea bunăvoință de a-mi trimite o excelentă *Autobiografie* pentru revista *Capricorn*. Revista, ca orice intenție bună, n-a putut să trăiască, lipsindu-i deodată (era anul reducerilor bugetare) fondurile pe care se bizuia. Cred că, înțelegătoare cum sunteți, a acestor lucruri, nu-mi veți fi luat în nume de rău că nu v-am folosit îndată m[anu]s[cri]s[ul]. Se întîmplă acum că *Viața românească* intră, sub raportul literaturii, sub conducerea mea și cu un progres de vederi de care nu cred că vă veți îndoi.

Îmi iau îndrăzneala să vă rog să-mi îngăduiți a folosi m[anu]s[cri]-s[ul] pentru *Viața românească*, în unul din apropiatele numere prefăcute, cu o mică schimbare și anume, un mic pasagiu : « *Aparțin acum unei grupări literare ... Sunt membră fondatoare a Sburătorului ...* » ce trebuie acoperit.

Nu este o cerință de partid literar (din partea mea ar fi cel puțin ciudată !), ci de abstractizare deplină a autobiografiei, așa fel încît să nu indispună pe nimeni. Cum numai eu singur am cunoștință de acest m[anu]s[scri]s, eliminarea dorită nu are nimic nedelicat și nu alterează întru nimic sensul psihologic (nevoia stimulării prin lectura în cerc).

Pentru ca să putem face binele e nevoie de mult tact și de aceea nu mă îndoiesc că răspunsul d[umnea]voastră va fi favorabil" [10].

Amplele scrisori trimise de George Ivașcu, secretar de redacție al revistei, acelea ale lui Iorgu Iordan și Alexandru Philippide dezvăluie preocupările lui G. Călinescu pentru apariția „Jurnalului literar" în 1939, privind ținuta grafică, respectarea unui echilibru în ordonarea materialelor fiecărui număr, colaborarea cu scriitorii din epocă, încercările făcute pentru reapariția celei de-a doua serii a revistei etc. Iată, bunăoară, ce-i scria la 31 decembrie 1938 G. Ivașcu :

„Mă tem că veți găsi multe defecte — în primul rînd tehnice — la n-rul 1 al jurnalului. Ele sunt datorite desigur și ignoranței mele, dar cele

---

[7] Mențiunea făcută de Nicolae Scurtu în *ed. cit.*, p. 48, notă, se referă numai la partea a II-a a articolului.

[8] „Adevărul literar și artistic", XVIII (1937), seria a III-a, nr. 866 (11 iulie), p. 5, col. I.

[9] H. Papadat-Bengescu, *Autobiografie* (urmare din numărul trecut), în : „Adevărul literar și artistic", XVIII (1937), seria a III-a, nr. 867 (18 iulie), p. 5, col. 3.

[10] G. Călinescu *Scrisori și documente*, *ed. cit.*, p. 47—48.

mai multe grabei extraordinare de la paginație, a articolelor, aproape toate, nepotrivite cu planul paginației. A trebuit, spre a respecta strict cele indicate de Dv., să răresc rîndurile la primele două articole din pag. 1, ceea ce nu e tocmai recomandabil. Am renunțat la *Prostologicon*, din cauza lungimii articolului lui Iordan și am tăiat de la articolul Dv. din pag. 2-a, mai mult decît se cuvenea, din cauza lungimii articolului lui Păstorel. În sfîrșit, m-am izbit adesea de lipsa de *vignete*, după cum am dibuit la facerea titlurilor. Vă rog însă să credeți că n-am precupețit nici timp, nici insistență pe lîngă tipograf, pentru a ieși cît mai mulțumitor. Totuși din cauza lipsei de timp și a cerințelor tehnice cam dificile pentru lipsurile de aici, în pag. 1, la vigneta de sub linie, a rezultat un spațiu înconjurător prea mare și o inestetică rărire a rîndurilor literale. Mai aștept în această privință, ca și în altele, indicații de la Dv. *Jurnalul* nu prea are *aer*, e cam îmbîcsit și cam *cenușiu* din cauza abundenței și îngrămădirii de material, din cauza lipsei de vignete, de desene și de caricaturi [...]. Am deci nevoie urgentă, foarte urgentă de material și de indicații. Insist atîta asupra acestui lucru, fiindcă nu-mi permit nici o inițiativă fără consultul și aprobarea Dv. *Ce articol de ideologie* va fi [...]. Apoi, ce poezie. Dar la pag. 1, col. 3—4 *(Figuri contimporane* sau *literare?)*. La pag. 2 mi-a rămas material de la Dv. cum voi face titlul : *Știri despre Titu Maiorescu și contimporanii săi Bonifaciu Florescu, Pop Florentin și Matilda Cugler*, sau numai cu ultimii 3 ? Aștept, apoi, o apreciere a Dv. asupra paginei 3, în ce privește maniera în care s-au făcut recenziile și revista revistelor. Trimiteți *Cinematograful?* [...] Încheind, repet : aștept. Aștept material, indicații și o *critică* a primului număr" (ms. 2078).

Materialul și indicațiile au sosit în timp util, după cum o dovedește nr. 1 (1 ianuarie 1939) al „Jurnalului literar", în care, la pag. 1, col. 3—4, a apărut titlul *Figuri contimporane*, la pag. 2, col. 1—3, *Știri despre Titu Maiorescu și contimporanii săi Burlă și Petrino*, iar la pag. 3, *Cinematograful.*

Al. Philippide i se adresa lui Călinescu la 23 decembrie 1938 : „Am primit carta poștală prin care îmi anunți apariția *Jurnalului literar*. Mă grăbesc să-ți răspund că voi scrie articolul pe care mi-l ceri și ți-l voi trimite la data fixată,..." (ms. 2193).

Articolul a apărut cu titlul : *Al. Philippide ne vorbește : luînd apărarea poeziei* [11]. Despre acest articol autorul îi scrie la 28 decembrie 1938 : „Am enunțat cîteva principii pe care am căutat să le probez cum am putut mai bine. Chestiunea e vastă. Voi reveni asupra ei. Ce-am spus acum face parte din materialul unei încercări mai mari pe care demult mă tot gîndesc s-o dau la iveală sub titlul simplu de *Despre poezie*. Cred că în situația actuală a literaturii noastre este nevoie de *apărare* de felul celeia pe care am schițat-o acum" (ms. 2194).

Interesul manifestat în epocă pentru „Tribuna poporului", cotidian scos de G. Călinescu în 1944, se desprinde în mod evident din scrisorile lui I. Iordan, M. Isanos, Al. Rosetti.

În afara acestor trei periodice conduse de Călinescu ca director, în manuscrisele la care ne referim se găsesc date importante privitoare la „Roma", revistă în care G. Călinescu debutează ca „traduttore" în anul

[11] „Jurnalul literar", I(1939), 2 (8 ianuarie), p. 1—2.

1921 [12] și în care semnează articolele din anul debutului cu inițiale [13]; rămînîndu-i colaborator pînă la mijlocul anului 1932 [14], fiindu-i redactor în 1924 [15] și 1930, cînd asigură rubrica *Însemnări* [16].

Iată-l pe Ramiro Ortiz, profesorul lui Călinescu, propunîndu-i acestuia în 1930 conducerea revistei : „Caro signor Călinescu, desidero saper da Lei colla massima franchezza se può *(e vuole)* occuparsi di *Roma*. È necessario che io lo sappia poichè è assolutamente impossibile per me sopportare tutto il peso della rivista senza un aiuto" (ms. 2041) [17].

Despre atmosfera de la „Viața românească", periodic al cărui codirector era Călinescu în 1933 împreună cu Ralea, stau mărturie scrisorile Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Mihail Ralea, Alexandru Rosetti, Ionel Teodoreanu și Păstorel Teodoreanu.

„*Viața românească* — îi scrie M. Ralea — te așteaptă și răspunderea literară și critică ți-o rezervăm exclusiv. Au intervenit de cînd ai plecat cîteva schimbări de care n-am avut cum să te informez. Nu cred, însă, că sunt de natură a te deranja". (ms. 2336) ; iar în 1933, la preluarea conducerii revistei, Ionel Teodoreanu i se adresa : „Mă întreb în ce măsură vei izbuti să dai viață acestei case literare locuită în ultimul timp mai mult de portretele bunicilor și de oglinzile absenței lor, decît de faptele nepoților acestora. Desigur că Dumneata vei face mai mult decît oricare altul dintre cei din Iași sau București. Știi să locuiești și să *umpli*. Ești, acolo unde te așezi, o prezență permanentă, vivifiantă ca atare. Poate că de asta mai ales ducea lipsă în ultimii ani *Viața românească*, de cînd vechiul ei stareț literar, domnul Ibrăileanu, se retrăsese. Îți doresc succes. Și firește, mă grăbesc să contribui cu ce am la re-vernisaj" (ms. 488).

Corespondența primită de la O. Botez, Al. Rosetti, M. Sadoveanu, Al. O Teodoreanu dă indicii despre atmosfera din jurul revistei „Adevărul literar și artistic", după cum aceea de la C. Baltazar, E. Lovinescu și R. Ortiz face referiri la „Vremea".

În scrisoarea din 5 ianuarie 1935 Sadoveanu i se adresa lui Călinescu : „Te rog să binevoiești a primi mulțumiri și felicitări pentru explorarea în adîncime pe care ai făcut-o în recenzia din ultimul număr al *Adevărului literar* despre *Nopțile de Sînziene*. Sînt mulțumit că ai găsit unele lucruri pe care cronicarii obișnuiți nu le văd și nici nu le bănuiesc. Așa de puține lucruri se spun despre cărți în gazetele și revistele noastre, încît trebuie să marchez ieșirea Dtale în afară de interese de editură și laude convenționale" (ms. 270).

Din scrisorile lui I. A. Bassarabescu, Camil Petrescu, Al. Rosetti, Al. O. Teodoreanu aflăm despre felul în care „Revista Fundațiilor" a strîns în juru-i personalități ale vremii, despre colaborarea dintre diverși scriitori și relațiile lor prietenești. Semnificativă în acest sens este scrisoarea lui

---

[12] Ion Bălu, *G. Călinescu — Eseu despre etapele creației*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 23.

[13] *Ibidem*, p. 25.

[14] *Ibidem*, p. 54.

[15] *Ibidem*, p. 29.

[16] *Ibidem*, p. 53.

[17] „Dragă domnule Călinescu, doresc să știu de la Dumneavoastră cu maximă franchețe dacă puteți *(și voiți)* să vă ocupați de *Roma*.

E necesar să o știu pentru că îmi este absolut imposibil să suport toată greutatea revistei fără un ajutor". (trad. ns.).

Camil Petrescu din 3 septembrie 1937 : „Domnul Rosetti îmi transmite nedumerirea dtale — îndreptățită — că n-au apărut încă cele trimise de dta... Mă grăbesc să-ți aduc la cunoștință motivul întîrzierii. Articolul dtale — solicitat de mine — ar fi apărut în cel dintîi număr disponibil (adică la 2 luni de la primirea lui, așa cum impune tehnica formatului unei reviste voluminoase), dat fiind însă că prețioasa d-tale colaborare depășește posibilitățile unui singur număr, ne-am gîndit s-o dăm în cîteva consecutive, și mai ales la timp bun, adică nu în vară, ci în toamnă.

Iată explicația întîrzierii care te-a nedumerit, odată cu mulțumirile noastre și cele mai cordiale salutări" (ms. 2228).

Articolul la care se referă Camil Petrescu a apărut sub titlul : *Poezia lui D. Bolintineanu* (I—III), în trei numere consecutive ale „Revistei Fundațiilor", în perioada noiembrie 1937 — ianuarie 1938 [18].

Cu trei ani mai tîrziu, la 11 octombrie 1940, Camil Petrescu îi mărturisea lui Călinescu preocupările sale : „la R.F.R. a intervenit oarecare schimbare, astfel cu începere de la n. 9 nu mai am eu ca șef redactor conducerea efectivă a revistei, căci această conducere și-a luat-o asupra sa secretarul general al Fundațiilor (de care a depins totdeauna direct revista). Asta îmi lasă mai mult timp liber să mă ocup de construirea unei mari lucrări personale de filosofie, cu mai multe *volume*, substanțialismul, despre care ai făcut cea dintîi remarcă în 1928" (ms. 2227).

Din scrisorile aparținînd Asociației intelectuale și artistice „Divanul Meșterilor și Cărturarilor de la *Hanu-Ancuței*", printre ai cărei fondatori se remarcă, ca și din acelea ale lui Sadoveanu, reiese interesul manifestat de Călinescu pentru atmosfera culturală a anilor 1935—1937.

Importante date privind geneza și publicarea marilor monografii și sinteze *Viața lui Mihai Eminescu*, *Opera lui Mihai Eminescu*, precum și a *Istoriei literaturii*... oferă bogata corespondență de la Al. Rosetti.

Scrisorile lui Ramiro Ortiz dezvăluie indirect atît interesul lui Călinescu pentru literatura italiană, cît și dorința amîndurora de a face cunoscută străinătății literatura poporului român ; aflăm astfel despre propunerea de a elabora capitolul despre *Letteratura romena* din *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, capitol elaborat de Călinescu, așa cum reiese din lista colaboratorilor volumului al XIII-lea (Collaboratori del volume XIII e materie da essi tratatte in questo volume) [19].

La 4 februarie 1932, R. Ortiz îi solicită lui Călinescu date despre O. Goga și E. Gârleanu : „Lo prego vivamente di volermi preparare per l'*Enciclopedia Treccani* 10 righe (corpo piccolo petit) su Octavian Goga, con un pó di bibliografia (due o tre articoli) e 5 righe su Gârleanu, al più presto possibile essendo il volume gia in corso di stampa" [20] (ms. 2044).

La 27 februarie și 21 martie 1932, R. Ortiz îi cerea lui Călinescu cu insistență materialul pentru *Enciclopedia Treccani*, spre a-l expedia lui Giovanni Gentile : „Lo prego vivamente di volermi far tenere al più presto

---

[18] „Revista Fundațiilor", IV (1937), 11 (noiembrie), p. 341—358 ; IV (1937), 12(decembrie), p. 557—577 ; V (1938), 1 (ianuarie), p. 87—102.

[19] *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XIII, Dis-Enn, Milano, Edizioni Istituto Giovanni Treccani, MCMXXXII—X, p. XI, col. 2.

[20] „Vă rog călduros, dacă doriți, să-mi pregătiți 10 rînduri pentru *Enciclopedia Treccani* (corp mic petit) despre Octavian Goga, cu puțină bibliografie (două sau trei titluri) și 5 rînduri despre Gârleanu, volumul fiind deja sub tipar" (trad. ns.).

le voci a Lei affidate per *l'Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani*, che il Gentile mi richiede d'urgenza [21]". (ms. 2045) și „La prego anche di ricordarsi dell 'Enciclopedia Treccani, per cui Gentile sollecita l'invio delle voci a Lei affidate [22]" (ms. 2043).

Iar la 4 martie 1933 revenea : „Vorrei affidare a Lei l'articolo *Letteratura romena* del *l'Enciclopedia Treccani* (5 colone di testo equali a 2 pagine 1/2) da consegnarsi *improrogabilmente* il 15 Aprile 1934. Può impegnarsi a farlo?[...] Di una cosa sola La prego in modo assoluto la puntualità della presentazione per il *14 Aprile 1934* necessarissima per un'organizzazione qual'è quella dell'Enciclopedia [23]" (ms. 2039).

Corespondența lui O. Botez, I. Iordan, R. Ortiz și Al. Rosetti ne relevă ipostazele profesorului Călinescu, preocupat continuu de ținuta cursurilor de la Facultate, exigent cu sine însuși și cu cei pe care are a-i forma, ca și drumul parcurs din anii de formație pînă la realizarea plenară din anii maturității.

Cu șapte ani înaintea susținerii tezei de doctorat, R. Ortiz i se adresa la 6 februarie 1929 : „... mi arriva un bel libro sul Carducci e glielo spedisco subito, pensando che possa riuscir Le utile per la sua tesi di dottorato, che attendo con molta impazienza e a cui so che lavora assiduamente. [...] Come vede, penso a Lei assai più forse di quanto Lei non pensi a me, che pure Le ho voluto e Le voglio molto bene, come al migliore di miei scolari e a quello in cui mi riconosco in tutte le mie tendenze che non sono solo storiche, critiche e professionali. Le auguro tutte le soddisfazioni che il Suo ingegno e la Sua cultura meritano pienamente" [24] (ms. 2032).

Cu un an mai tîrziu, la 22 decembrie 1930, Lovinescu îi scria lui Călinescu : „M-aș fi grăbit, încă de la începerea publicației articolelor D-tale asupra mea din *Vremea*, să-ți mulțumesc, dacă n-aș fi fost de părere întotdeauna că toate desbaterile critice trebuie să se desfășoare în cea mai deplină libertate spirituală, fără obligații de ordine sufletească și socială, or dacă m-aș fi cumpănit între mulțumire și felicitare pentru remarcabilul lor sens artistic. Adeziunea D-tale atît de inimoasă și de integrală la « omagiul » legat de o împrejurare personală a vieții mele, mă desleagă de vechile scrupule de reținere, și mă îndreptățește să-ți mulțumesc exprimîndu-ți recunoștința mea și totodată și urarea ca la veleatul Dtale să găsești recunoașterea cuvenită talentului și generozității Dtale față de înaintași" (ms. 773).

---

[21] „Vă rog călduros să binevoiți a face să-mi parvină cît mai curînd posibil articolele încredințate Dumneavoastră pentru *Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani*, pe care Gentile mi le cere insistent de urgență" (trad. ns.).

[22] „De asemenea vă rog să vă reamintiți de *Enciclopedia Treccani*, pentru care Gentile solicită trimiterea articolelor încredințate Dumneavoastră"(trad. ns.).

[23] „Aș dori să vă încredințez articolul *Literatura română din Enciclopedia Treccani* (5 coloane de text egale cu 2 pagini 1/2) care trebuie predat *fără nici o aminare* la 15 aprilie 1934. Puteți să vă angajați să-l faceți?[...]. Vă cer un singur lucru, punctualitatea prezentării pentru *14 aprilie 1934*, foarte necesară unei organizări cum e aceea a Enciclopediei" (trad. ns.).

[24] „primesc o carte frumoasă despre Carducci și vi-o expediez de îndată, gîndindu-mă că s-ar putea să vă fie utilă pentru teza dumneavoastră de doctorat, pe care o aștept cu multă nerăbdare și la care știu că lucrați asiduu[...] După cum vedeți, mă gîndesc la Dumneavoastră destul de mult, poate mai mult decît vă gîndiți Dumneavoastră la mine, totuși V-am iubit și Vă iubesc mult, ca pe cel mai bun dintre elevii mei, și ca pe cel în care mă recunosc cu toate tendințele mele care nu sînt numai istorice, critice și profesionale. Vă urez toate satisfacțiile pe care talentul și cultura Dumneavoastră le merită din plin" (trad. ns.).

Într-o scrisoare datată 20 iunie (căreia i-am stabilit anul 1936), Octav Botez i se adresa lui Călinescu :''... prietenul Balmuș m-a anunțat că Dta vreai să treci, imediat, la Iași doctoratul. I-am răspuns că socotind valoarea excepțională a candidatului, intenția aceasta mă onorează dar că lucrul îmi pare imposibil, în seziunea de Iunie.

E adevărat că față de un om ca Dta, doctoratul e o simplă formalitate, noi însă suntem dascăli (prin urmare pedanți)'' ... (ms. 2351), și continuă : „În fața unor persoane ca Petrovici, Stere, Ralea, pe care oricînd îi pot aduce martori, am afirmat și afirm că dacă art. 81 ar exista încă, în ce privește succesiunea catedrei lui Ibrăileanu, m-aș da fără ezitare în lături în fața a 2 oameni, ale căror drepturi sunt mai mari ca ale mele, deși muncesc în Universitate de 9 ani și am suplinit pe Ibrăileanu 6. Aceștia sunt : Lovinescu, din cei mai în vîrstă, și Dta, din cei mai tineri ca mine.

Iar în *Adev[ărul] literar* vei fi citit în amintirile mele privitoare la Ibrăileanu pasajul în care vorbeam de cei mai tineri, mai talentați și mai îndrăzneți decît noi. [...]

Te asigur, că la toamnă vei trece la Iași un doctorat strălucit, la înălțimea operei Dtale și eu, devenind succesorul lui Ibrăileanu, după cum am făgăduit solemn lui Ralea, te voi sprijini cu toată căldura, ca să obții conferința ce va rămînea vacantă și care se va transforma în catedră mai tîrziu'' (ms. 2351).

Lucrurile s-au petrecut întrutotul așa.

În anul 1937, G. Călinescu devenea conferențiar de estetică și critică literară la Facultatea de litere din Iași [25].

În scrisoarea datată 18 octombrie (căreia i-am stabilit anul 1937), Octav Botez își exprima bucuria pentru acest eveniment : „Felicitîndu-te călduros pentru numirea Dtale care cinstește Facultatea noastră și mulțumit că am fost eliberat de cîteva ore în plus care față de vîrsta și sănătatea mea cam șubredă nu erau o sarcină tocmai ușoară, îți comunic cu plăcere informațiile cerute'' (ms. 2352).

Ne-am oprit asupra acestor cîteva fragmente mai semnificative din corespondența la care ne-am referit, pentru a evidenția atmosfera generală pe care o degajă și importanța cunoașterii ei pentru istoria literaturii române.

[25] Edificatoare asupra împrejurărilor în care G. Călinescu și-a trecut doctoratul și a ocupat conferința de critică și estetică literară a Universității ieșene sînt documentele și considerațiile istorico-literare publicate de D. Vatamaniuc în volumul *G. Călinescu. Avatarii faraonului Tlà*, Iași, Editura Junimea, 1979, p. 123—179 (secțiunea Anexe).

THE ZERO SIGN OF THE POETICAL SILENCE IN L. BLAGA

ADRIANA MITESCU

The semiotic study of the word, voice and sound rediscovers the different types of theories of the word — a theme exciting renewed interest — from Plato's *Sophist* to the Stoics, from the Hindoo doctrine of the revealed word *(sphota)* to Leibnitz, from Humboldt and Hegel to Hermetism and Surrealism, pursuing always the same idea, that is, the constitution of the word or sentence, and particularly the constituting of anterior moments, considered from a philosophical point of view, the moments that precede the expressed word and do not permit an analytical isolation of the lyrical discourse into words, sentences and pauses. As one can deduce from the ancient Indian and Chinese poetics, and also from the European Symbolistic and Post-Symbolistic poetics, the poetical sense should be determined starting not only from the level of the words form or from the level of sentences but from the entire verbal context, from the situational context entirety, a phenomenon related to the enouncement phenomenon, that is the theory of the word expressed by an enouncing subject in a given situation. In the Hindoo theory of language, for instance, an uttered word does not profoundly imply a conscious subject, seeing that Indian linguistics simply ignores the empiric or individual subject, laying stress on a transcendental subject achieved by interiorized meditation and yoga, imaginatively recollecting previous lives which have no absolute beginning. Speaking of the absolute character of Indian thinking, L. Blaga stressed the absence of individual pride — a European feature — which is replaced by the transcendance achieved by supreme nirvana experience, a trend towards the elemental and impersonal. In his *Genesis of Metaphysics and the Sense of Culture*, Blaga, deals at length with *Atman* which expresses the philosophy of the impersonal, of the silence, the ultimate essence of things. "Meditating on Atman, we must keep silent and that is why one says, using a truly Hindoo formula : « Atman is stillness »" [1] Without theorizing, Blaga adopts the poetical strategy of stillness, of the pause included in the poetical language so that we might venture to present the hypothesis of a zero sign of the silence in Blaga's poetics, a zero sign of poetics.

The introduction of a zero sign of the silence leads us both to a new concept of the language form, richer than in the units which appear in its sensitive manifestation, and to a new philosophical horizon of language, which asserts itself as something "inoisible", as something which cannot be perceived, as an "absence". This "linguistic" silence used by Blaga

[1] L. Blaga. *Genesis of the Metaphor and the Sense of Culture*, E.L.U. 1969, p. 317.

Rev. ist. teorie. lit., tom. 29, nr. 2, p. 261—267, Bucureşti, 1980.

and in which we can detect the influence of the Indian philosophy and concept of the word, could be interpreted as a function deprived of its term, that is : the sounds ; this is different from „the opposition between something and nothing", as it appears in Saussure's conception [2]. Evidently the zero sign of silence does not operate like an isolated natural sign seeing that the „absence" implies, chooses or excludes a plurality of designated realities, which we derive through repeated readings and through the reading feedback process.

In our attempt to expound the problem of the zero sign of the silence we resorted first to structural linguistics, which speaks of the *zero degree*, *zero desinence*, *zero state*, *zero phoneme*, which has only a distinctive function without any own signification, and of the zero morpheme to which a semantic value is assigned. The zero term indicates the absence of a formal or semantic feature within the language system framework where the units are reciprocally defined, — one unit being expressed in terms of another —, through the presence or absence of the respective feature, the pertinent feature, its absence or presence being equally significant. Structural linguistics like generative linguistics does interpret the zero sign as a simple opposition of forms.

Because the zero sign of stillness provides reference only if we consider it within the structural context of the word conceived as a syntagma and not separately, we may say that the silence sign, can assume, despite its immateriality, the function of a language sign, in other words, it can operate like a contextually motivated symbol. The discussion of such a seemingly minor problem, which pertains to the stylistic strategy of a poet — L. Blaga in this case — aims in fact at throwing into relief the semiologic relationship in the poetic language. The poetical signification exceeds the structural relation between the sign and the signified, setting up new, insufficiently defined relations so far. That is why, relying on the analogies that can be established, the suggestions of Indian logic and semantics, of „generative" Chinese poetics, of stoic logic, re-discovered by modern logic, have proved to be really useful since all these theories interpret the relation between the word considered as an artificial linguistic sign and the natural sign, as a relation that tends to the unity of the semiotic event, going beyond or damping the natural / artificial contrast.

This conception of the word in general, and not only of poetical words, lends the Indian semiotics, as well as the Post-Symbolistic poetry an existential feature, by interposing between the sign (word) and the signified, a substratum, a primary substance (sense), a pre-linguistically marked thinking subjet, respectively, which performs the indissoluble time and space link between the object and its symbol. Thus we are able to interpret the poetical sense, by analogy with the "mental form", as it appears in the mentalist semantics [3], since the presence of the subjective

---

[2] Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1960, p. 124.

[3] The Bloomfield School distinguishes mentalist linguists which define the linguistic units and the combination rules by their signification, empirically and institutively described. On the contrary, the non-mentalist or behaviourist linguists do not consider the word as a result of the speaker's thinking and subjectivism, the aim being a non-psychological, rigorous, positivist description (that can be formalized) of grammar facts.

common nature determines the tendency to unify the symbol with its object. The manifestation of this unity is possible based on the *form* considered as a common feature of the subjet and object. This secures the link between the intelligible and the sensitive, facilitating cognition. This metaphysical assimilation of the intelligible with the sensitive, through the mediation of the poetical sense, may lead to the outlining of another possible world, in which the universe is ontologically confirmed and the sensitive pre-structured by the mental form of the universe. The idea of the speech as a genetic activity is put forward by the very process of poetic creation, seeing that poetry converts communication into genesis. From this point of view, the Blaga case is tempting when one undertakes to demonstrate the generative nature of the speech, and through speech, of the universe itself, taking into account not only his theoretical preoccupations of linguistics and anthropology but also his childhood experience buked with his first speaking steps, or more exactly with „the fabulous absence of the word". The poet himself is not able to explain his initial stillness and particularly „my strange detachment from *logos* throughout my first four years of life. Neither can I understand that sense of shame which overwhelmed me, when, compelled by circumstances and by mother's reiterated insistence, I raised my hand to cover my eyes, attempting to find my words. I knew all the words but I was shy and hesitating as if I was reluctant to take over the original sin of mankind" [4].

We cannot admit the narrow psychologistic interpretation which assimilates such an experience with the empirical facts of the psychological process of creation, seeing that the pre-linguistic poetical state assumes an objective *form* which is thought out and which does not rule out the way towards abstraction. Art, by virtue of its essential nature of ludic experience, breaks up and even visualizes or makes sound, the sense-form relation which is not noticed in everyday talk, as it is neutralized by the priority of the conveyed information. So aesthetic tension between sense and expression makes us think that the sense springs out of this relationship as if it assumed material form. And even if, as Blaga remarked, the poetical sense has been generated through a form, a rhythmical obsession for instance, it would be erroneous to arrive at the belief of an aesthetic formalism or metaphysical interpretation of the language. On the contrary, one can ascertain the plurality of the linguistic activity on the background of pre-linguistic process of communication and expression. This pre-linguistic activity is characteristic of lyric poetry, seeing that poets are keenly aware of the rational barrier of language and of its inadequacy of means when it has to express „la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure" as Bergson put it. In Blaga's meditations too, one gets a glimpse of his awareness of the borderline crossed by the inward word which shifts from presence to representation, that is from the lyrical discourse belonging only to the *self* to communication : „I vaguely feel that the poem which lies in my mind should not be pushed out of its latency... Fearing that I might break such a fragile being, I try to recollect the incipient verse. And suddenly, I dont know how, I reach the innermost lyri-

[4] L. Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor (Annals and Song of Ages)* Ed. tineretului, 1965, p. 5—6.

cal area of the poem. And the poem grows effortlessly, takes shape, reamining nevertheless, open in a way" [5].

We get the feeling that the poem is elaborated as an autonomous *logos* and that the lyric self exists only *in* and *through* language. In poetry just like in pre-linguistic poetic activity, the language is more than language as a set of means of communication ; it is a way of catching the reality, via the sense production outline. Let us remark that along with the post-symbolistic, hermetical, imagist and surrealistic poetry which highlight the infrastructural extension of the linguistic sign, sound, pause, pre-linguistic gestation and lexical fragments which combine auditorily and semantically, etc., the whole structural and usual language system becomes a subject of philosophical reflection.

The lyrical discourse, just like music, is a permanent, uninterrupted motion, a succession of spatially organized sound and semantic signs, which is at the same time a temporal chain, seeing that the incipient words of the poem convey their waves at different time stages which correspond to the reader's perception, so that the semantic *dominant turns*, in the course of time into *something else*, different from what it expresses at a (given) isolated moment. Poetry, and to the highest extent music, compells us to perceive it, not with the physiological means, the ear for instance but with the *correlative ear*, which alone is able to link a word A with another word A, which is not the same as the initial word. It is only the correlative ear and eye which are capable to actualize, at the present moment of critical interpretation, both the initial and final semantic dominants, of a single poem, a volume of poetry ot the whole structure of a poet's works. That is why, we could assert that, paradoxically, the best moment of poetical reception occurs when the critical self defines itself thus : "I am here just because I am not here", seeing that it performs the correlation of space-and time related linguistic signs. Because of this relational feature, characteristic of the poetical and musical discourse, the sign of silence assumes a gnoseological and symbolic signification, besides its stylistic or compositional meaning. The word, sound, voice are preceded and followed by silence. The word and voice [6] belong only to man; the sound pertains both to man and the cosmos.

The emission and disappearance of sound secures a direct relation between man and the cosmos, but the emission of word and human voice outlines man's position in the universe and at the same time transcends man because it encompasses everything, both what is individual and corporeal (e. g : physical matter, the speech apparatus and the object) and what is universal and incorporeal (e. g : the signification or the content of the material act of saying [7]). By transcendence, the word, and particu-

---

[5] L. Blaga, *Poezii, (Poems)* Note la *Cintec sub stele (Singing beneath the Stars)*, E.P.L. 1966, p. 419.

[6] In the Stoics' concept. *leklon* which could be true or wrong. See Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos*, VIII, 11—12.

[7] In the theory of dialectics, (oral argumentation), the Stoics start from the study of the voice. While animal's voice is an air percussion caused by a natural impulse, man's voice is articulated and issued by reason. See Diogenes Laertios : *Despre viețile și doctrinele filozofilor (The Lives and Doctrines of Philosophers)*, VII, 55, Ed. Academiei, 1963, p. 345.

larly the poetical word, assumes a double aspect : it pertains to an empirical subject used by the poet, the reader, but also a mental, incorporeal reality which secures it durability.

Thus the poetical semiotics based on the unity of the signification of the natural and linguistic sign proposed, for that matter, also by Greimas, presents similitudes in the linguistic structuring with the myth, with the magical texts, with the sacred texts which imply a vocal ritual heritage, etc. In this case the poetical and mythical appear as something that secures the validity of the sign, its relation with the designated object, as well as the converse relation represented by the reaction induced by the signified and the sign in the cognitive subject, who is in a position to communicate with himself and with the world. But the poetical offers the impression that it is issued in a perfect eternal language, the more it alienates itself from the everyday, practical, empiric idiom. The zero sign of the silence represents here a supreme universal, eternal truth which cannot be transmitted intelligibly and articulately, but only through an inner, mute, meditative experience.

If Indian reflection on the sacred or revealed word has triggered speculation on language and logic, we may remark that in the European culture, existentialist philosophy, expressionism in plastic arts and music, have focussed attention on the „crisis of communication", from which imagist, hermetic and surrealistic poetry has developed the illusion of an essential pre-lexical reality, of an eternal and omniscient, silence, uncorrupted by phenomenal, perishable communication [8]. This zero sign of silence operates as a determined naught (to use Hegelian dialectics terminology), because it is not mere vacuum but a name-less existence or as Blaga put it „the mute, immovable identity / (rounded out a is a)" [9]. The sign of silence assumes in this case a central gnoseological role, because it is not only a suspended means of communication (Greek : ἀποσιώπησις[10]) but the transmission or revelation of supreme cognition. The poetical word as well as the poet's language seem to associate themselves with a cognition and ontology theory of the unuttered truth world. To Blaga the *Stihuitorul (the Poet)* is nothing else but a mediator between the two states of the

---

[8] In *Poezia (Poetry)*, Croce speaks ironically of the aesthetic pose of „pure poets", citing Mallarmé, Stefan George, Valéry, who immersing deep in their own soul tend, like oriental mystics, to blend into the universal spirit : "the pure poet becomes serious and solemn and this is how the onlookers see him ; his being is wrapped up in mystery, his head is nimbused and his speech, which includes obscure allusions and adroitly issued spells of silence, seems to promise a miraculous renewal of the world or at least a new way of understanding the world and behaving in it", "chapter *Poetry and Literature*, 9, "*Pure Poetry*", Ed. Univers, 1972, p. 73.

[9] *Psalm, În marea trecere, (In Great Transition)*, *op. cit.*, p. 81.

[10] Greek ἀποσιώπησις becoming silent, a figure of style through which, the speaker abruptly interrupting his speech, lends more importance to the ideas, passing over them in silence. Cicero calls it "reticentia", Celsus "obticentia", and some others "interruptio", which reveal emotion or wrath. See examples in Quintilian, *Arta oratorică* IX, 2, 54—57. From the compositional point of view *aposiopesis* is used by Homer in the *Iliad* which ends brusquely with Andromache's wailing and Hector's burial. This silence which pervades the fate of Troy and the development of the Trojan war, displays an extraordinary emotional and foreshadowing power, the other events having to be flashbacked in the *Odyssey*.

language, the absolute silence or integral inner silence identified with the cosmos stillness, and rational communication. That is why poetical speech is a permanent translation : „Even when I write original verse, I do nothing but translation..,/ I always translate" [11].

Far from being a speculation on the correspondence of silence or of the revealed word with the level of divine manifestation, which could be found in other poets — such as Tudor Arghezi or Ion Barbu — in L. Blaga, in M. Eminescu and to some extent in Bacovia, the experience of silence, of not uttering a word, of speechlessness is derived from the conceptual reflection on the origin of the world, the origin of man, the origin of the word. This is not a divine silence, but a meditative silence, an inner stillness in harmony with the rhythm of the universe. To Eminescu the sign of silence means either the original stillness : "In the night of non-existence, everything collapses, everything keeps silent/ Because in keeping with its nature peace eternal reigns again" [12], or the undisturbed nirvana harmony : "It's the same old song / The quest for eternel stillness which rings in my ears" [13]. It clearly appears that the zero sign of silence cannot be interpreted as a contrast between "naught" and word or uttered word, seeing that it operates as an underlayer, as an eternal rhythm that generates the word form, lending it full signification. When Blaga says : "When poets speak they are silent", he means the all-embracing, speech of nature, of the cosmos which communicates without words — "singing, they use a speech lost long ago/ . . . They are as silent as dew, as seed. / As silent as longing, as water" [14]. The sign of silence designates that primary, rhythmic and semantic substance from which springs the word energy [15] that integrates into the objective nature made of things and natural and articulated sounds. Out of this set of indistinct sounds of pre-linguistic stillness takes shape the global linguistic sound which secures the perfect sense-word unity. And, for that matter, the zero sign of silence represents this very signification unity, which, in a synthetic form, can be only mute, seeing that in the communication action it is dissociated into sound, individual articulation, resonance, the meaning being broken up into sememes. The zero sign of silence, representing the sign of the sense-word unity, is therefore a sign of absolute inner cognition : "And toking shelter in the haven how fine we feel / Keeping silent / and having no recollections / and as from underground / you hear how, in that stillness where swarms alone are buzzing / Beauty and Death work above us" [16]. The poet seems to have

---

[11] *Op. cit.*, p. 323.

[12] M. Eminescu, *Opere*, I, 133.

[13] *Ibidem*, 137, 8.

[14] *Poeţii (The Poets)*, *op. cit.*, p. 418.

[15] In Bhartrihari's doctrine we find the idea of the word energy which performs the shifting from the hidden face of the sense to its sensitive manifestation : „dans une parole. la forme du sens et celle de la parole sont mises en lumière. Cette énergie qui a nom parole a pour ainsi dire la nature d'un œuf. Son déroulement se fait successivement partie par partie, à la manière d'un mouvement", *Vâkyapadîya*, I, 58—60, în vol. M. Biardeau, *Théorie de la connaissance, et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Mouton, 1964, p. 361.

[16] *Ulise*, *op. cit.* p. 333.

been born under the sign of silence, which he chose to be his emblem in *Selfportrait*: "Lucian Blaga is as silent as a swan". We can therefore say that in Blaga's poetics, silence operates as a global, timeless, inner word and this induces us to believe that Blaga's zero sign of silence can be related to the *sphota* of the Indian linguistics. And, for that matter, Croce, too,[17] remarked this characteristic, not only of poetic speech (as E. Coseriu believed) but also of common speech, this inner *continuum* of the expressive and rationally indissociable speech. The division of this apparent silence, or more precisely, the division of this integral word into combinable, imaginary and isolated elements is to Croce, an error permanently carried on by grammar.

[17] B. Croce, *Estetica come scienzia dell'espressione e linguistica generale*, ed. 1, Palermo, 1902; ed. VIII, Bary, 1945.

VALENȚE ȘI LIMITE ALE MONOGRAFIEI LITERARE

ELENA SIUPIUR

Efortul de contextualizare al literaturii române în spațiul celei universale, efort căruia cercetarea comparată, impusă cu autoritate în anii 60—70, i-a deschis cu generozitate nenumărate posibilități, a dus la rezultate remarcabile : în primul rînd, relevarea conștiinței participării spirituale românești la viața culturală europeană și universală și, implicit, distingerea descendenței sale europene, în constelația genealogiilor diferite care se unesc în familia spirituală universală.

Acestui demers îi urmează și se impune în ultimul deceniu direcția exegezelor întregitoare asupra sensurilor în sine și a relațiilor interne proprii operei literare, „al înțelegerii operei în realitatea ei originară" [1]. Noua direcție, realizată mai ales prin monografia critică, reprezintă o nouă etapă a acesteia ca gen, și s-a extins pe trei domenii distincte, împlinind o mai veche nevoie a istoriografiei românești : 1. *monografia critică a operei* [2] (unui singur scriitor), 2. *monografia critică și istorică* [3] (a unui curent, fenomen) și 3. *monografia critică și teoretică* [4] (a unor teme, motive literare, genuri, specii), în care criteriul istoric funcționează mai mult auxiliar pentru consemnarea cronologică a apariției fenomenului discutat.

Împlinită prin monografia critică, noua tendință pare a avea ton polemic și pare a fi exact opusul intențiilor și modalităților de cercetare comparată. În orice caz, ea este, în mod sigur, o firească și necesară realizare a echilibrului în gîndirea literar-științifică românească. Pentru că tipul de cercetare anterior exegezei monografice amenința — în lipsa contrapunctului — să prolifereze absolutizînd și absolutizîndu-se, să autonomizeze fenomene secundare pînă la a le considera esențiale în înțelegerea operei. Apăruse pericolul „unei complicații excesive.., care încetează să mai ilumineze raporturile directe.., un imens edificiu narcisistic ..., o suită greoaie de

---

[1] Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, București, Ed. Minverva, 1977, p. 8.

[2] Din numărul remarcabil de monografii de acest tip apărute amintim doar cîteva : M.Zaciu, *Ion Agîrbiceanu*, București, Ed. Minerva, 1972 ; E.Todoran, *Eminescu*, București, 1972 ; A. Martin, *Ion Pillat*, București, Ed. Minerva, 1977.

[3] Z. Ornea, *Sămănătorismul*, București, Ed. Minerva, 1970 ; idem, *Poporanismul*, București, 1972 ; idem, *Junimea și Junimismul*, București, 1975 ; M. Anghelescu, *Preromantismul românesc*, București, 1971 ; O. Papadima, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, București, Ed. Minerva, 1975.

[4] E. Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin*, București, 1972 ; Al. Săndulescu, *Literatura epistolară*, București, 1972 ; Aurel Sasu, *Retorica literară românească*, București, Ed. Minerva, 1976.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 2, p. 269—277, București, 1980.

răspunsuri la niște întrebări de mult pierdute" [5]. Remediul față de acest pericol este „o reîntoarcere la întrebare". Parafrazîndu-l pe Al. Ivasiuc, *monografia critică a operei literare*, pe care o luăm în discuție aici, este reîntoarcerea la întrebare, o reîntoarcere la obiectul analizei, la esența, atît a operei cît și a scopului cu care s-a pornit investigația, adică înțelegerea operei literare în sine.

Acest punct de vedere, esențial, apare sub diferite formulări la cei trei autori ale căror exegeze le luăm ca bază a discuției în studiul de față, respectiv la Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, la Mircea Tomuș, *Opera lui I. L. Caragiale* [6] și la George Gană, *Opera lui Lucian Blaga* [7].

Departe de gîndul de a nega necesitatea cercetării comparate sau de a-i acuza direcții greșite, considerăm că valoarea rezultatelor apărute din o atare abordare a fenomenului literar capătă ponderea și proporțiile reale numai într-un dialog, în cadrul imaginii unitare a sensurilor operei literare în a cărei structură își pot afla locul exact. Considerarea lor ca imagine principală a operei duce categoric la erori fundamentale.

Reproșurile formulate într-o dezbatere [8] în care M. Anghelescu aducea acuzații mai ales alegerii obiectului [9], nu mai ating noul tip de monografie. Monografia, ca gen, a fost mutată în spațiul criticii și teoriei literare. Scopul, orgolios dar posibil de realizat, așa cum o dovedesc cele trei monografii citate, de a cuprinde, într-o viziune unitară, într-o imagine întregitoare, toate sensurile operei, tipologia personajelor, simbolica și sensul lor, motivele, temele, frecvența lor, structura de relații interne în care coexistă, și acestea mai ales în baza analizei *textului literar*, face ca genul (monografia) să devină metodă. Cu această nouă stare a sa comportă o discuție asupra posibilelor relații stabilite cu alte metode, cea comparată în cazul de față. În ce măsură își sînt necesare una celeilalte sau în ce măsură se exclud una pe cealaltă? În ce măsură valorile evidențiate de cele două metode se completează sau se opun?

Să ne oprim mai întîi asupra trăsăturilor care definesc noul tip de monografie.

S-a renunțat la întregul complex biografic, istoric, documentar, el fiind, implicit, în posesia atît a exegeților cît și a cititorului, locul principal în atenția critică ocupîndu-l opera literară în sine.

Apoi, monografia critică a operei se bazează în totalitate, acum, pe lectura textului, deci pe analiza lui, punînd în paranteză lecturile precedente „infidele". „Reîntoarcerea la text devine principala instanță de verificare atît a afirmațiilor noastre, cît și a afirmațiilor celorlalți" [10].

Scopul principal al monografiei se constituie din sensurile operei, ierarhia lor internă [11], „critica sensului" [12], „sistemul de semnificații al

---

[5] Al. Ivasiuc, *Definiția și fundamentarea radicalității*, în volumul de autor *Radicalitate și valoare*, București, 1972, p. 15. Al. Ivasiuc se referă la cultură în general; raportăm afirmațiile la spațiul literar pentru că ni se par a numi exact procesul la care ne referim.

[6] București, Ed. Minerva, Colecția „Universitas", 1977.

[7] *Ibidem*.

[8] La dezbatere au participat Adrian Marino, Mihai Gafița, M. Ungheanu și M. Anghelescu, texte publicate în „Revista de istorie și teorie literară", tom. 23, nr. 4, 1974.

[9] *Ibidem*, p. 495—498.

[10] O. Cotruș, *op. cit.*, p. 12.

[11] M. Tomuș, *op. cit.*, p. 157.

[12] O. Cotruș, *op. cit.*, p. 18—20.

operei" [13], relațiile sale interne. Monografia devine dintr-o dată alt partener, de alt nivel, în dialogul asupra literaturii.

Monografia critică, deși pornește de la lectura textului, deci cunoașterea din aproape în aproape a operei, a constituirii sensurilor ei (vz. O. Cotruș, și M. Tomuș), realizează în același timp „un raport clar și util între viziunea de ansamblu și cea pe compartimente", o concepție întregitoare, „o conștiință a totalității, fără excepție, a operei, egală cu una a structurii de amănunt ... iar pentru a stabili necesara relație dialectică dintre parte și întreg, conștiința cît mai avizată a dinamicii interne a operei" [14]; sau : „ne-am fixat în punctul din care am avut cea mai largă și mai clară perspectivă asupra întregului. Unitatea lui, impusă stăruitor conștiinței critice, e mai profundă decît nivelul „stilului" și al ideilor" [15]. Spre deosebire de acest tip de lectură, cercetarea comparată „citește" sensurile parțiale ale operei și mai mult în raport de evenimentele exterioare ei.

Astfel că, prin trăsăturile sale esențiale, monografia se delimitează ca gen opus cercetării comparate, am spune chiar că se situează într-o atitudine polemică. Cercetarea comparată se bazează pe analiza elementelor, pe despărțirea lor de întregul operei, pentru a le sincroniza cu elemente din alte opere, medii, culturi, pe cînd monografia, dimpotrivă, încearcă să refacă structura internă unificatoare a tuturor sensurilor, sincronizîndu-le pe planul intern al operei. Polemica apare la nivelul întîietății celor două adevăruri, diferite, urmărite de cele două metode. Pornind de la cîteva distincții făcute — în planul metodelor — de O. Cotruș, vom sublinia diferențele care duc la opoziție și la tonul polemic : „... graba de a-i valorifica scrierile [lui M. I. Caragiale], așezîndu-le în diverse constelații literare, autohtone sau străine, arată mai mult o preocupare de istorie literară decît efortul critic al înțelegerii operei în realitatea ei originară. În principiu nu avem nimic împotriva contextualizării, întrucît orice creație artistică există împreună cu altele, din cuprinsul aceleiași epoci și aceleiași literaturi, așa că stabilirea unui număr cît mai larg de relații sporește înțelegerea operei însăși. Dar cînd se procedează prea grăbit la scoaterea în prim plan a relațiilor externe ale creației unui scriitor, înainte de a se proceda la epuizarea relațiilor interne dintre diferitele componente, avem conștiința că se sare cu prea multă ușurință peste primul și cel mai important moment al procesului de înțelegere, pentru a se ajunge, din nevoia de sistematizare, la un moment secundar și nedefinitoriu pentru esența operei. Numai opera care există prin ea însăși, *în afara* procesului de contextualizare, își sporește semnificațiile *înlăuntrul* acestui proces" [16]. Și mai precis, „esența operei unui creator rezidă în principiul structurator, intern, în timp ce textele insumabile ale unui simplu autor își au esența situată în afara lor, în atmosfera literară a vremii. Prin procedeele curente ale conceptualizării, ajungem la ceea ce Heidegger numea *esența neesențială* a unui fenomen ; scoatem în relief tocmai ce este comun și, ca atare, nedefinitoriu unei opere, neglijînd diferența lor, caracterul lor ireductibil" [17]. Distincția

---

[13] G. Gană, *op. cit.*, p. 6.
[14] M. Tomuș, *op. cit.*, p. 155—158.
[15] G. Gană, *op. cit.*, p. 7.
[16] O. Cotruș, *op. cit.*, p. 8, 14.
[17] *Ibidem.*

continuă : „Este de la sine înțeles că între domeniul criticii și al istoriei literare nu există separație radicală. Sferele lor se încrucișează, nu se suprapun. Metodologic, deosebirea prezintă importanță. Ocupîndu-se de *Pajere*, istoricul literar nu va neglija apartenența lor la opera lui Mateiu I. Caragiale, dar se va interesa în primul rînd de raportul dintre aceste poezii și celelalte scrieri ale vremii" [18].

Instruirea paralelă asupra celor trei monografii-model și asupra principiilor de literatură comparată ne duce la cîteva distincții (în parte făcute și de O. Cotruș). Cercetarea comparată se bazează pe *lectura istorică* a operei literare și caută restabilirea *relațiilor externe* și *anterioare* operei ca unitate artistică, de asemenea și relațiile posterioare momentului constituirii sale ca unitate artistică. Monografia critică se bazează pe *lectura critică* și urmărește restabilirea sensurilor operei, a unității structurale în care coexistă, a *relațiilor interne*, totodată *concomitente* unității artistice care este opera literară.

Din aceste diferite tipuri de lectură apar cel puțin *două momente de înțelegere* ale operei, ierarhizate : *lectura critică* (deci monografia critică) ar fi primul și vizează esența operei și condiția primă a literaturii, sensurile ei proprii. Cel de al doilea moment ar fi cel de sistematizare și contextualizare — *lectura istorică* — și vizează restabilirea relațiilor Creației cu cultura ca mediu de existență al Creației. Această ierarhizare apare din cercul de valori distins de cele două tipuri de lectură. Lectura critică descifrează „valorile artistice ireductibile" ale creației literare, lectura istorică pe cele tipologizante, necesare sistematizării, contextualizării.

Diferențele și, în final, aparenta opoziție apar din funcțiile diferite pe care le îndeplinesc cele două tipuri de lectură. Dar în clipa apariției opoziției se poate descoperi și primul moment de continuitate între cele două metode. Lucrările citate aici ne-au convins că monografia operei nu mai îndelinește funcția istorică așa cum o făcea tipul de monografii anterior, ci îndeplinește în totalitate funcțiile critice și teoretice. Din cele trei funcții, cercetarea comparată se bazează predominant pe cea istorică. Funcția critică este prezentă și în cercetarea comparată, numai că materialul provine din investigația istorică, iar concluziile revin istoriei literare. Cum funcția critică și istorică își definesc relativ separat spațiul de investigație ca și cel al concluziilor finale, deosebite apar și finalitățile monografiei critice de cele ale cercetării comparate. Cele două funcții refac astfel cele două momente de înțelegere a operei. Primul moment — funcția critică — poate exista relativ fără al doilea, pe cînd acesta nu poate exista fără primul, ale cărui rezultate îi sînt necesare pentru a funcționa. Aici apare, credem, momentul de continuitate între cele două metode. Reținem ideea pentru mai tîrziu și continuăm deocamdată seria diferențelor.

Cercetarea comparată duce la alte rezultate și alte concluzii, nu obligatoriu contradictorii, dar diferite de cele ale monografiei critice. În cadrul cercetării comparate, adeș s-au făcut alăturări și s-au stabilit relații — anterioare momentului constituirii operei — pornindu-se numai de la nevoia unui termen sau noțiuni necesare definirii unui fenomen propriu operei analizate. Și a fost numit cu o noțiune — fără a se greși — întîlnită

[18] *Ibidem.*

în critica altor texte sau altor autori, autohtoni sau străini, care beneficiaseră mai înainte de determinări critice sau teoretice. Aici însă apare și excesul : ades, automat, opera, fenomenul analizat a fost pus în relație cu acela din a cărui exegeză critică a fost împrumutată determinarea. S-a ocolit astfel posibilitatea unei determinări în baza analizei relațiilor interne, a „interdependenței interne" [19], a fost știrbită originalitatea și a fost redusă la valoare comună. Monografia critică a operei frînează tentațiile stabilirii unor condiționări externe acolo unde în fapt există determinări interne.

În același timp însă monografia critică suferă de o limitare simțitoare a spațiului relațiilor externe operei. Concentrați pe sistemul de valori ireductibile, de sensuri proprii operei, autorii — O. Cotruș, M. Tomuș, G. Gană — nu mai reușesc să refacă și cealaltă imagine a operei (nici nu și-au propus !), aceea a relațiilor ei externe, anterioare constituirii operei artistice. Cu toate că au fost nevoiți să folosească ades determinări din seria relațiilor tipologizante.

În compensație, monografia critică reface — în profunzime, pe verticală — un alt sistem de relații ale operei și anume cele insumabile „tipului" (personalității) creator, cît și substratului genetic al operei. Toți trei autorii anunță și realizează, spre exemplu, descifrarea „imboldurilor inițiale" (O. Cotruș), a valorilor arhetipale, a valorilor artistice creatoare din care se constituie sensurile operei, „textura de semnificații", de „sensuri majore și minore", evoluția lor în cercuri concentrice pe verticala estetică (constituite în diferitele „vîrste ale operei" — vz. M. Tomuș), „predispoziții native" (G. Gană) sau, cum le mai numește O. Cotruș, „elemente în care se depune sensul operei în momentul ivirii lor" și „lumea de proiecte intenționale". Refacerea acestui sistem de valori artistice creatoare este poate cel mai necesar cercetării comparate a literaturilor sud-est europene și a tipului de relații stabilit între ele ; pentru că, în fapt, în acest spațiu, circulația, emisia, iradierea, influența, recepția s-au produs la acest nivel arhetipal al literaturii. Cercetarea comparată „clasică" descifrează impulsurile externe, adaosul, sugestiile *de la* și *la* nivelul operei artistice finite. Substratul genetic — original — este neglijat. Monografia critică distinge acest fond genetic implicit unității artistice a operei.

Una din diferențele esențiale dintre monografia critică-model și cercetarea comparată este că prima supune demersului critic întreaga operă a unui creator, pe cînd cea de-a doua ia în atenție doar componente separate.

De la aceste diferențe pornind — diferențe care exprimă ipostaze diferite ale procesului de cunoaștere și înțelegere — între monografia critică și cercetarea comparată, ca metode, vom încerca a surprinde zona unde totuși ele se întîlnesc, să distingem relația care totuși se stabilește între sistemele lor de valori. Intenția noastră este de a afla dacă, în contextul etapei avansate a cercetării comparate și al creșterii importanței rezultatelor ei în cunoașterea afinităților artistice și a intensificării procesului de sincronizare european și mondial, și în care cercetarea comparată are o contribuție precumpănitoare, monografia, care are tendința de a limita aria unei astfel de cunoașteri, mai rămîne o metodă actuală, eficientă,

[19] O. Cotruș, *op. cit.*, p. 237.

mai poate avea o contribuție în creșterea semnificațiilor operei în procesul de contextualizare, atît pe verticală cît și pe orizontală? [20] sau rezultanta ei duce la definirea unui anumit grad de regionalism problematic și estetic al operei literare? Închiderea în cercul hermeneutic poate duce la acest rezultat? Credem că nu, valorile fiind proprii operei și nu metodei. Valorile pot fi regionale sau nu, metoda doar le descoperă ca atare. Pericolul poate apărea în cazul monografiei, care poate muta pe nesimțite accentul tocmai pe valorile unice, originale, dar regionale, neglijînd celălalt spațiu.

Una din finalitățile categorice, comună celor două metode este *instruirea asupra fenomenului literar național* chiar dacă, aparent, scopul cercetării comparate pare a fi uneori doar stabilirea trăsăturilor comune componentelor literaturii universale. Raportarea tuturor afirmațiilor trebuie făcută la această finalitate comună celor două metode, relația posibilă între ele apărînd numai la acest nivel.

Și reamintim întrebarea : în ce relație se poate afla cercetarea comparată cu monografia critică, care este primul moment, și anume cel esențial, în cunoașterea operei? participă monografia prin o serie de rezultate și concluzii la finalizarea cercetării comparate sau îi limitează posibilitățile?

Monografia actuală este nouă în cadrul genului și aduce un plus de informație, de altă natură decît cea documentară, și o avere teoretică și critică simțitoare. Întrebarea este dacă acest nou tip de informație modifică atît nivelul cît și structura „subiectelor" analizei comparate, cel de-al doilea moment de cunoaștere, „tipologizant", al operei, obligat să țină seamă de primul. Și, la fel, monografia critică a operei devine o modalitate a cercetării comparate și în același timp instrument de lucru al acesteia? sau ca imagine unitară a operei se refuză unei astfel de investigații?

Ca prim moment de înțelegere al operei, monografia critică devine în mod obligatoriu punctul de referință în alte tipuri de investigație. Cunoașterea acestei imagini critice unitare, ca prim demers obligatoriu pentru cercetarea comparată, îi impune acesteia din urmă, de la sine, pe de o parte o serie de limite, iar pe de alta, obligația luării în considerație a unor noi spații, adică acelea evidențiate de monografia critică.

O primă limită apare din însăși imaginea critică oferită de monografie ; așa cum am constatat, monografiile critice au început să renunțe la contextul biografico-documentar al operei, care reprezintă pe de altă parte una din bazele de sprijin în investigațiile comparate, locul unde se află elementele necesare restabilirii relațiilor externe. Excluderea din analiza critică a acestui context înseamnă excluderea posibilității explicitării devenirii operei și prin relațiile sale externe și anterioare. Cea de-a doua limită vine de la „unitatea întregului", care limitează posibilitățile de separare fără riscuri a componentelor operei (modalitate proprie cercetării comparate) din structura relațiilor interne, a determinărilor interne, pentru a le raporta la evenimente externe și a le da o nouă motivare sau determinare, alta decît cea pe care o au în întreg. Și am atrage atenția asupra sistemului de strînsă interdependență în care cuprinde M. Tomuș momentele și vîrstele operei lui I. L. Caragiale, sistemul de sensuri majore și minore aflate într-un complex mecanism de descendență unele din altele, ca și sistemul de determinări interne în care există sensurile operei lui Mateiu. I. Caragiale în

[20] T. Vianu, *Literatura universală și comparată*, București, 1963, p. 10, 569.

exegeza lui O. Cotruș. Orice demers comparat asupra unui element, componentă, temă, motiv etc., din opera lui I. L. Caragiale, spre exemplu, în mod obligatoriu trebuie să ia în seamă (chiar dacă în final le va nega) locul, valoarea și determinarea pe care o are în sistemul unitar din exegeza lui M. Tomuș, sau a lui O. Cotruș, în cazul Mateiu Caragiale.

Limitînd posibilitățile de abordare a operei pe spațiile pe care era obișnuită, monografia critică obligă cercetarea comparată să ia în considerație sistemul de valori care „fac opera să existe prin ea însăși *în afara* procesului de contextualizare". Valorile ireductibile care dau personalitate operei, aduse în plan comparat, pot stabili „familia de spirite" din care descinde sau în care se include scriitorul și opera lui. Respectiv, sincronizarea și contextualizarea să apară în baza sensurilor proprii operei care o definesc , nu în baza elementelor comune, „neesențiale" pentru operă. Este de prevăzut ca atare o schimbare simțitoare a structurii subiectelor cercetării comparate? sau a criteriilor ei de judecată?

Fără a absolutiza concluziile critice și teoretice ale monografiei critice să constatăm că ea se conturează din ce în ce mai mult ca o etapă foarte importantă a cercetării comparate, devenind însăși sursa temelor acesteia și totodată rămînînd punctul permanent de control și referință.

Imaginea critică monografică a operei contribuie prin ea însăși, pe de o parte la finalizarea investigațiilor comparate, iar pe de altă parte realizează o ușoară suprapunere a domeniilor. Abordînd opera literară pe toate planurile sale, investigația monografică se comportă ca o metodă interdisciplinară, realizează simultana participare a mai multor discipline, elemente și spații ale culturii la procesul de investigație, reconstituire și definire. În primul rînd apare și se realizează un plan nou de cercetare comparată, *cel al operei cu opera* (în special la M. Tomuș și O. Cotruș), adică cercetarea *operei ca întreg în raport cu elementele sale componente*, influențele reciproce, atît între diferitele elemente ale operei, dintre operă ca întreg și elementele sale, cît și a elementelor asupra întregului — sensurilor — operei (excelent realizată în monografia operei lui Mateiu I. Caragiale cît și în aceea a lui Ion L. Caragiale). Se (re)stabilește sistemul relațiilor și contactelor interne, al cercurilor de influență formate în interiorul operei, al elementelor care transmit sensurile de la un gen la altul, al preluării unor teme, sensuri, motive, în interiorul operei întregi. M. Tomuș (în monografia *I. L. Caragiale)* cuprinde opera în sistemul celor șapte „vîrste" (etape) — *jurnalistica, marile comedii, spațiul tragic* (nuvela tragică, drama), *între tragic și comic, momentele și schițele, amintirile ,eposul folcloric.* Aceste vîrste nu înseamnă atît apariția diferitelor genuri și specii literare în operă (deși și aceasta) cît vîrstele de structurare (prin mijloacele diferitelor specii și genuri) a semnificațiilor operei, a motivelor, temelor, tipologiei morale. Privite sincronic, aceste „vîrste" dovedesc a se fi influențat reciproc, chiar și retroactiv, influențe și determinări care apar clare în celălalt sistem (introduse de M. Tomuș), al treptelor valorice : 1. *sensuri majore* în *opere majore*, 2. *sensuri majore* în *opere minore*, 3. *sensuri minore* în *opere minore* și 4. *sensuri minore* în *opere majore*. Între diferitele vîrste și între diferitele trepte valorice există „relații genetice" [21] sau de determinare. Ades, un motiv, un sens dintr-un gen își are originea și determinarea în altul. Reali-

[21] M. Tomuș, *op. cit.*, p. 170.

zarea lui valorică în primul gen îl „descoperă" practic și în forma lui de origine. O.Cotruș urmărește în diferitele genuri practicate de M. I. Caragiale „preluarea și prelucrarea motivelor desprinse din primele texte literare". La L. Blaga, G. Gană distinge treptat constituirea artistică a „predispozițiilor native" ale creatorului în diferitele genuri practicate. Sînt cuprinse, ca atare, sincronic și tratate și comparat *genurile* practicate de același autor.

Tot simultan, demersul monografic cuprinde raportul *literatură — filosofie* la nivelul de contopire al celor două zone [22], *raportul literatură — istorie — heraldică — genealogie*, atingere din care s-au constituit nu atît temele cît simbolurile și semnificațiile [23], raportul *literatură — mituri — mitologie* (la L. Blaga, la M. I. Caragiale), raportul *literatură — artă — muzică — pictură — grafică* (la I. L. Caragiale, Mateiu I. Caragiale), raportul *operă— regie de teatru* și îmbogățirea sau deformarea sensurilor operei prin concepții externe (la I. L. Caragiale), raportul *literatură — limbă literară — stil*, cu influențe reciproce (la Mateiu I. Caragiale, la I. L. Caragiale), raportul (literatură), *operă — critica operei* (excelent realizată de M. Tomuș la opera lui I. L. Caragiale), raport care dezvăluie diferitele etape de asimilare a operei, în fond este raportul *operă — diferitele cercuri mentale* ale aceleiași societăți, devenirea operei prin criteriile criticii, deci devenirea ei exterioară.

În același tablou sincronic se află realizat și raportul *operă — izvoarele operei* și mult mai puțin *operă — context literar autohton și străin*; față de acest ultim raport toate cele trei monografii au atitudini asemănătoare. Fără a-l neglija însă, O. Cotruș face în permanență referiri la înrudirile lui Mateiu I. Caragiale cu familia de spirite „Poe — Baudelaire", la influențele suferite, cum permanent distinge posibilele „ereditați artistice caragialeene " în tipologie și limbaj; „acest inventar progresiv și incidental" îl ajută în „considerațiile finale să situeze eul creator al scriitorului în cuprinsul literaturii române și universale" [24]. Lumea de valori spirituale a lui Blaga are o întindere extraordinară. *Cultura românească*, în determinările lui G. Gană, alcătuiește primul ei cerc. „Se poate vorbi apoi de o *zonă orientală sau extraeuropeană*" (al doilea cerc). Și „spiritul lui Blaga se mișcă mai ales în *spațiul culturii europene* (al treilea cerc). Cele trei cercuri sînt discutate cu contribuția lor la formarea scriitorului [25] — mai ales prin topirea în substratul genetic al operei; nici unul din autori nu acordă însă contextului cultural un rol de primă importanță în esența operei.

Este însă realizat, cum nu s-a făcut pînă acum, raportul între *operă ca unitate artistică și substratul său genetic*, raportul între *operă finită și nivelul ei arhetipal*, pentru a vedea dacă „opera și-a afirmat, în opoziție cu proiectul conștient al autorului, propriul ei proiect intențional /.../ și reliefarea modurilor de încorporare a acestui proiect intențional în diversele componente ale operei.." [26]. Acest raport ilumineză cele două lumi autonome din a căror contopire se constituie opera literară. Dacă „proiectul conștient" al scriitorului, concepția lui, au fost studiate și relevate în

[22] G. Gană, *op. cit.*, p. 126.
[23] Vz. *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, cit; *Opera lui I. L. Caragiale*, cit.
[24] G. Cotruș, *op. cit.*, p. 17.
[25] G. Gană, *op. cit.*, p. 86—128.
[26] O. Cotruș, *op. cit.*, p. 17.

spaţiul literar românesc, cea de-a doua lume, a „proiectelor intenţionale", a valorilor arhetipale din literatura română (ca şi în toate literaturile sud-estului european) nu a fost studiată. Ori monografia critică a operei, prin „cercul hermeneutic" aplicat de O. Cotruş, prin lecturile simultane sincronic-diacronic aplicate de M. Tomuş textului literar, prin cercetarea genezei sensurilor operei, aduce în prim plan tocmai acest *fond arhetipal* sau *genetic* care, pe de o parte, modifică înţelegerea procesului creativ, dînd imaginea mai reală (mai posibilă) a surselor literaturii, iar pe de altă parte, oferă spre cunoaştere, în sistemul diferitelor relaţii, aceste valori. Totodată, iluminînd opera cu ceea ce M. Tomuş numeşte „faţa ei istorică" şi „substratul ei etern" [27], monografia critică a operei, departe de a-i determina un regionalism problematic şi estetic, îi descoperă valenţe reale de sincronizare în textura filosofică a literaturii universale.

Am insistat pe parcurs asupra faptului că monografia critică a operei reprezintă o etapă anterioară cercetării comparate, o dată prin demersul critic necesar şi apoi ca sursă de material pentru investigaţia comparată. În această ultimă ipostază, am spune că se comportă mai mult decît generos. Şi reţinem atenţia asupra acelui fond foarte preţios adus în lumină, cel al „valorilor ireductibile", pe care cercetarea comparată va trebui să le ia în consideraţie, tocmai pentru a se feri de greşeala stabilirii — în mod eronat — a unui caracter regional, anex, operei literare. Şi vom cita doar cîteva motive, teme, tipuri morale, simboluri distinse în cele trei monografii discutate pînă aici. Iată, in opera lui Mateiu I. Caragiale, valori distinse de O. Cotruş : *mitul semeţei seminţii, imaginea arhetipală a străbunului mitic*, motivul *stemelor* şi al *superiorităţii barbarismului eroic, seara mitică, arhetipul androgin* (estetic şi uman), *patima nopţii, sentimentul tainei, masca mîntuitoare* (mistificarea imaginarului), *flacăra rece* (complexul prometeic). Din opera lui Ion Luca Caragiale : motivul *neşansei*, al *echivalentului rîsului cu plînsul*, al *foamei de lefuri*, motivul *pasiunii secrete, homo politicus* (din lumea comediei, evident). Aproape fascinant este spaţiul lui Lucian Blaga ; *atracţia neptunică, tristeţea metafizică, sensibilitatea metafizică, melancolia, tăcerea, somnul, haosul diafan, sentimentul misterului cosmic, mirabila sămînţă, corola de minuni a lumii*.

* * *

Discuţia asupra posibilei relaţii dintre monografia critică a operei şi cercetarea comparată este în fond reactualizarea aceleia asupra raportului dintre lectura critică şi cea istorico-comparată a operei literare. Departe de a reuşi o evidenţiere a totalităţii sistemului de relaţii care se pot stabili, discuţia distinge o serie de probleme care se impun prin înnoirea investigaţiilor asupra literaturii naţionale. Îmbogăţirea gamei de probleme, cît şi a întrebărilor necesare în acest moment al cunoaşterii fenomenului literar se poate realiza prin continuarea analizei monografiei critice a operei de pe poziţiile intereselor istoriei literare, ale teoriei literare, ale sociologiei literare, spre exemplu. Cum, de asemenea, obiectul analizei poate deveni unul din celelalte tipuri de monografii distinse aici. Monografia critică a operei a reuşit să convingă asupra necesităţii unei imagini critice a literaturii realizată din mai multe perspective, şi nu în primul rînd din cea istorică.

[27] M. Tomuş, *op. cit.*, p. 378.

CRITICA ȘI POEZIA CONTEMPORANĂ

EMIL MANU

Ar trebui, într-un asemenea studiu, cel puțin inventariate și descrise principalele volume de critică destinate poeziei românești contemporane. Pe un plan secund ar trebui cercetate și culegerile de articole critice în al căror sumar se includ comentarii de poezie contemporană, antologiile în ale căror prefețe se vorbește de poeții contemporani și de asemenea istoriile literare, cîte sînt.

Critica poeziei, ca evoluție, a urmat cu fidelitate direcțiile de dezvoltare ale fenomenului poetic. Între 1944—1948 nu se poate vorbi de o critică marxistă a poeziei; revistele, prin foiletoanele lor, continuă să privească fenomenul poetic drept un fenomen literar pur și izolat („Tribuna poporului", „Lumea", „Victoria", „Revista Fundațiilor " etc.). De-abia în 1948 revista „Flacăra" pune deschis problema criticii marxiste, angajate; G. Călinescu încercase, prin publicația sa „Tribuna poporului", să atragă — la un mod aproape camilpetrescian—pe intelectuali în lupta politică, dar nu condiționase această atragere de subordonarea punctului de vedere estetic aceluia politic. Ofensiva sus-citatei reviste marxiste se caracterizează printr-un ton agresiv polemic la adresa lui G. Călinescu. Răspunsurile criticului sînt cunoscute și reprezintă tot un punct de vedere marxist, dar nu dogmatic; se poate spune că înflăcărații critici de la „Flacăra" inaugurează prin articolele lor sociologismul vulgar în literatura românească contemporană.

Să urmărim problemele în materie de critică a poeziei, recitind articolele lui G. Călinescu din „Națiunea" (*Un răspuns*, an. III, nr. 548, 26 ian. 1948; *Cîteva instrucțiuni*, an. III, nr. 554, 2 febr. 1948; *Spre o critică marxist-leninistă*, an. III, nr. 568, 18 febr. 1948). În revista „*Flacăra*", G. Călinescu era acuzat că nu face critică marxistă și că promovează o literatură apolitică.

După ce arată că articolele sale critice au ținut seama întotdeauna de principiile realismului, combătînd purismul, hermetismul și dadaismul, G. Călinescu explică de ce nu e bine să se sară peste cal în făurirea unei literaturi marxiste, dezavuînd de la început metoda împodobirii forțate a realității: „Hermetismul și suprarealismul își continuă industria gramaticală introducînd pe ici pe colo cîteva coșuri de fabrică. Fanteziștii persistă în a creiona miracolul vieții burgheze avînd grija de a încuia în dulap îngerii..." Discuțiile literare în jurul poeziei, spune G. Călinescu „foarte utile, arată că multe lucruri sînt rău înțelese, ceea ce se poate explica prin tinerețe și inexperiență". Adăugînd: „Noi facem deosebirea teoretică între ideologia directă și ideologia prin ficțiune artistică [...]. Arta nu este ideologie

Rev. ist. teorie. lit., tom. 29, nr. 2, p. 279—284, București, 1980

pentru că nu uzează de idei, ci de sunete, sentimente, culori [...]. Arta nu mai este ideologie, însă realizează perfect ideologia socialistă. Acesta e rostul artei".

Textul se referă și la tinerii poeți care „ca să fie publicați fabrică anume titluri, introduc anumite cuvinte (mase, muncitori, progres, furnale etc.)" Vorbind despre situarea științifică a unui autor, G. Călinescu cere criticului marxist de poezie o adîncă pregătire, dar deopotrivă gust și finețe : „Sufletul omenesc e exultant sau trist și noi nu putem izgoni jalea din poezie, căci am sărăci-o și am ajunge să încurajăm genul umoristic, cum și facem de la o vreme".

Pentru a-l reabilita pe Bacovia, socotit atunci poet al unor nevroze paralizante pe plan literar, G. Călinescu explică celor cu care discută că nu întotdeauna aceleași cauze duc la același efect. Bacovia a avut interferențe cu decadentismul, dar la el *rezultanta e alta:* „Poet din popor, proletar intelectual, el n-a cîntat nevrozele din saturație de plăceri burgheze, ci dimpotrivă...".

Tonul dominant al criticii de poezie a lui G. Călinescu se menține același, chiar mai tîrziu, în 1957, criticînd actualizarea cu orice preț : „Capodoperele ca și astrale ne dau iluzia contemporaneității cu toate veacurile, abolind ideea de timp defunct. Că un critic trebuie să fie un cetățean înaintat, un fiu al țării, un tribun, nu neg, cu condiția să nu fie un Caţavencu, care combate pentru progres fără să știe ce este [...]. Putem să ne dăm peste cap, după părerea mea, și nu vom grăbi, citind maldăre de maculatură, ivirea unui Eminescu. Geniul nu vine la strigătele criticii revoluționare [...]. Un critic specializat în *prezent* e în conflict cu marxismul însuși care vede totul sub speța spiralei infinite [...]. Numai dadiștii sînt absolut contemporani".

De amintit pamfletul absurd semnat de Sorin Toma (redactat probabil de un „specialist" în analiza poeziei), în „Scînteia", privind pe Tudor Arghezi *(Poezia putrefacției și putrefacția poeziei)*, ca și paginile nedrepte ale lui Mihai Beniuc la adresa lui Lucian Blaga, care ar fi evoluat „în sensul metafizicii și misticismului" : „Blaga s-a complăcut să împrăștie în jurul său o tulbureală luminiscentă, o luminiscență de putrigai, învăluindu-se în ea ca sepia în norul de cerneală și ținîndu-se sus și la distanță de mulțime..." *(Despre arta lui Tudor Arghezi*, prefață la vol. Tudor Arghezi, *Versuri*, ESPLA, 1959). Dacă un veritabil creator ca Mihai Beniuc putea rosti un rechizitoriu total nedrept la adresa unui mare poet ca autorul *Poemelor luminii*, cu atît mai mult se aliniau în „desființarea" altor poeți din aceeași categorie criticii foiletoniști; elogierea tîrzie a lui Arghezi nu scuza negarea lui Blaga. După 1965 s-a observat că e loc în literatura română contemporană și pentru Lucian Blaga și pentru Ion Barbu și pentru G. Bacovia, Adrian Maniu, V. Voiculescu, Ion Vinea, Ion Pillat, ba chiar pentru suprarealiști.

Reacții, în epocă, la adresa valului critic sociologist sînt și articolele lui Ion Caraion, *Despre criza culturii românești* („Jurnalul de dimineață", 17 oct. 1947) și *Criza omului (ibidem*, 17 dec. 1947) și mai tîrziu atitudinea revistei „Steaua" de la Cluj, la inițiativa lui A. E. Baconsky.

Poezia dintre 1948—1960 degenerase, după expresia lui G. Călinescu, într-un „optimism factice și monoton" („Contemporanul", 13 oct. 1961). Critica operelor poetice din epocă nu interesează, în afara cazurilor sem-

nalate (cazuri semnificative pentru a descifra o orientare); dealtfel nici criticii autori de cronici literare și articole nu și-au reeditat decît prin selecție fragmentară textele, după 1960.

Generația ce a urmat, generația noului val de poezie de după Nicolae Labiș, a realizat în parte ceea ce G. Călinescu cerea poeților. Poetica epocii 1948—1960 fusese favorizată de tradițiile revoluționare și de experiența politică avangardistă, dar totul fusese înțeles ca o sarcină, discursul poetic individual devenind discurs poetic colectiv. Reînvierea imnului sau a baladei era propice noii mentalități poetice ce se declara tonalitate de grup, de eșalon despersonalizat. Poezia devenită în mod programat ocazională a avut consecințe imediate pe plan social, dar a rămas în urma transformărilor politice pe care, la început, le-a cîntat, n-a mers în pas cu aceste transformări care solicitau o altă abordare, mai rafinată din punct de vedere estetic, mai adecvată pe plan politic.

Poeții de talent de după Nicolae Labiș (Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Gh. Tomozei, Cezar Baltag etc) au descoperit chiar în faza cînd acest climat nu se aerisise complet pe marii poeți din literatura universală ca Charles Baudelaire, pe care, unii din ei sau din colegii lor, îl citeau pe ascuns la „Școala de literatură" l-au descoperit pe Lucian Blaga și pe Tudor Arghezi și mai tîrziu pe Ion Barbu, i-au descoperit pe poeții generației războiului (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Constant Tonegaru, Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș etc). Această generație nouă a rămas extaziată în fața descoperirilor și poeții au început să consume, compensativ, formele rămase neevoluate, în contextul sensibilității românești, ale modernismului. Poeții noi receptau acum, în 1960—1965, poezia interbelică printr-un hiatus, după ce fuseseră obligați cîtva timp să fie contemporani (din punct de vedere estetic) cu pașoptiștii, care la vremea lor erau foarte moderni; acest din urmă lucru, nu li se spunea.

Fluxul istoric al poeziei românești devine normal numai prin reintegrarea, după 1965, a unei generații întregi sau a unor scriitori scoși din circulație în mod artificial și prin revenirea dialectică la un circuit continuu al sensibilității poetice contemporane.

Se refac, astfel, niște circuite spirituale, de neînțeles, ce explică de ce unii poeți au redebutat și de ce marea poezie interbelică s-a integrat atît de tîrziu și atît de secret în opere ulterioare. La această schimbare de structură a poeticii românești a contribuit, fără îndoială, și critica. Vom da numai cîteva repere.

În „Viața românească", Ov. S. Crohmălniceanu a încercat, cu prudență, încă din 1956 (nr. 8, p. 130), scriind despre Bacovia, să reabiliteze simbolismul: „Cu încăpățînare dogmatică, simboliștii sînt văzuți încă în *totalitatea lor*, ca un grup de poeți decadenți, din experiența cărora literatura universală n-ar avea nimic de reținut. Dar imaginea aceasta e de o falsitate absolută".

În „Caiete critice", nr. 1/1957 (număr unic) sînt atacate probleme ale modernismului românesc: I. Negoițescu scrie despre *Bolintineanu și sonurile poeziei moderne*, Al. Piru despre *Suprarealismul român în primii ani de după 1944*. Chiar dacă aceste contribuții nu rezolvă atunci problemele modernismului, se deschide o discuție asupra poeziei considerată mai înainte imposibilă.

O deschidere și mai evidentă se realizează cu nr. 6—7/1963 al revistei „Viața românească" unde D. Micu reia tema *Simbolismului*, Ov. S. Crohmălniceanu scrie despre *Ion Barbu*, Mihail Petroveanu despre *Adrian Maniu*, N. Tertulian despre *Lucian Blaga*. Nici aceste studii nu sînt capitale cu privire la poeții români interbelici ce continuau să scrie și mai ales să influențeze climatul liric contemporan. Despre Arghezi se scriu tomuri masive și monografii specializate, studii și articole de sinteză ce se vor adăuga la exegezele lui Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu; citățm cîteva: Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi* (1960); M. Petroveanu, *Tudor Arghezi poetul* (1961); Tudor Vianu, *Arghezi, poet al omului* (1964); D. Micu, *Opera lui Tudor Arghezi, eseu despre vîrstele interioare* (1965); Emil Manu, *Prolegomene arghezieme* (1968), Al. George, *Marele Alpha* (1970), Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, (1979).

Despre Blaga vor scrie: D. Micu *(Lirica lui Lucian Blaga*, 1967), Marin Bucur *(Lucian Blaga, dor și eternitate*, 1971), Mircea Vaida *(Lucian Blaga, afinități și izvoare, 1975)*, George Gană *(Opera literară a lui L. Blaga*, 1976).

Despre Ion Barbu au apărut cercetările lui Basarab Nicolescu *(Cosmologia Jocului secund*, 1968), Dinu Pillat *(Ion Barbu*, 1969); Dorin Teodorescu *(Poetica lui Ion Barbu*, 1978).

G. Bacovia a beneficiat de cîteva exegeze: M. Petroveanu, *G.Bacovia*, 1969; Gh. Grigurcu, *Bacovia, un antisentimental*, 1974; Ion Caraion, *Bacovia, sfîrșitul continuu*, 1978.

Poeții generației războiului, redescoperiți, au fost comentați în articole și studii cuprinse în culegeri sau în volume compacte ca, de exemplu, Emil Manu: *Eseu despre generația războiului*, 1979. Generația tînără (poeții sub 40 de ani) a fost tratată de Mircea Iorgulescu într-o mică istorie a scriitorilor tineri (1977).

Criticii ce s-au format între cele două războaie au continuat să scrie despre cărțile de poezie: Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, fără să semneze în perioada dominată de sociologism, se ocupă de poezie în deceniul al șaptelea, primul prin breviare și eseuri critice strînse în volume *(Varietăți critice*, 1966; *Itinerar critic*, I, 1973; II, 1976; și cel de-al doilea ținînd în ultimii ani din viață un curs de poezie. Tudor Vianu a publicat mai ales studii de stilistică a poeziei *(Probleme de stil și artă literară*, 1955; *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957).

Dintre criticii generației războiului s-a ocupat de poezia contemporană mai ales Al. Piru prin *panoramele* sale. *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* (1968) și *Poezia românească contemporană*, 2 vol., *1950—1975* (1976) pe care autorul le consideră un punct de plecare pentru o sinteză viitoare.

Dinu Pillat ne-a dat, în afara studiului consacrat lui Ion Barbu, cercetări parțiale asupra poeziei lui Blaga, Șt. Nenițescu, Marin Sorescu și o antologie a poeziei interbelice *(O constelație a poeziei române* — 1974).

Ov. C. Crohmălniceanu, aparținînd aceleiași generații, se înscrie în domeniu cu o *istorie a poeziei interbelice* (1974) și *Literatura română și expresionismul* (1971), fiind prezent și prin foiletoane critice în reviste.

Paul Georgescu a manifestat aptitudini pentru comentariul poeziei prin cronicile sale, strînse parțial în volume.

Principalul critic al Cercului literar de la Sibiu, Ion Negoițescu, critic cu obsesia unui tratat, este autorul unei originale și valoroase cărți dedicate *Poeziei lui Eminescu* (1968) și al unor volume de articole și studii în care sînt comentați mai ales poeții generației războiului: D. Stelaru, Mihai Crama, Geo Dumitrescu, Nina Cassian, Gh. Chivu (în *Scriitori moderni*, 1966), Radu Stanca, Ion Caraion (în *Însemnări critice*, 1970), Ioanichie Olteanu, Vasile Nicolescu *(Engrame)*.

N. Balotă, autor de studii și cercetări ample, sintetice, cu caracter hermeneutic, a abordat problemele poeziei în toate volumele sale, cu precădere în *Umanități* (1973) și *Arte poetice ale secolului al XX-lea* (1976).

O cercetare specială a poeziei românești contemporane aparține eseiștilor sau mai exact poeților eseiști, printre care A. E. Baconsky, Șt. Aug. Doinaș, Ion Caraion, Vasile Nicolescu.

A. E. Baconsky a fost un militant pentru modernizarea poeziei contemporane, scriind și practicîndu-și principiile în *Poeți și poezie* (1963), traducînd din poezia universală *(Panorama poeziei universale contemporane*, 1972). Baconsky a realizat prin traduceri (ca și Ion Caraion sau Șt. Aug. Doinaș) o deschidere spre modernitate, aducînd — cel puțin ipotetic — poezia românească la nivelul estetic al continentului.

Cărțile lui Șt. Aug. Doinaș, poet cultivat și rafinat prin lecturi, sînt teoretizări din interior, spunîndu-ne nu atît *ce este* poezia, cît *cum este* poezia. Fără să se constituie în suite de *portrete lirice* (pillatiene), reperele poetice ale volumelor sale devin posibilități de inițiere în fenomenul poetic contemporan. *Lampa lui Diogene* (1970) e o carte cu un caracter deseori comparatist, explicînd nu atît valorile cît modurile lirice prin analogii; pe aceeași linie merge, cu un accent mai polemic, și volumul *Poezie și moda poetică* (1972); dialectica liricii moderne e continuată în volumul *Orfeu și tentația realului* (1974).

Ion Caraion, prin implicații, informație severă și talent, se dovedește unul din criticii cei mai aplicați fenomenului poetic românesc. Volumele sale de eseuri *(Duelul cu crinii*, 1971; *Enigmatica noblețe*, 1974; *Pălărierul silabelor*, 1976), dezbat probleme esențiale ale poeziei moderne (românești și universale). Malițios și intransigent, Caraion se convinge că poezia se face din orice, în afară de superficialitate. Eseurile sale sînt un fel original de poetică modernă, de opinii estetice, de analize surprinzătoare, de proteste, de strigăte pentru restabilirea unor adevăruri. Exegeza poetică din *Bacovia, sfîrșitul continuu* (1978) propune un poet tulburător de modern.

Un comentator avizat și subtil al poeziei este Vasile Nicolescu în volumul *Starea lirică* (1975), în care ni se revelează și o dimensiune permanent umanistă a poeziei române de azi.

Un loc aparte în comentariul poeziei contemporane ocupă Nicolae Manolescu, prin volumele sale *Lecturi infidele* (1966), *Teme* (2 vol., 1971, 1975), *Metamorfozele poeziei* (1968). Manolescu este un intransigent partizan al modernității, contribuind la desanecdotizarea poeziei și la afirmarea unei dialectici originale a poeziei care, eliberîndu-se de dogme, își află din ce în ce mai mult propriul său obiect, exprimîndu-se pe sine.

Contribuții mai mult de istoria poeziei contemporane aduce Eugen Simion, prin *Scriitori români de azi* (2 vol., 1974, 1976) și D. Micu, prin cărțile sale sobre și judicios argumentate; împreună cu N. Manolescu, D. Micu a tipărit o sumară istorie a literaturii române de azi (1965).

O istorie metodică a poeziei contemporane nu avem. Se află sub tipar volumul *Literatura română contemporană*, vol. I, *Poezia*, elaborat de un colectiv al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" și se așteaptă apariția marelui tratat academic, în 6 volume, consacrat întregii noastre literaturi.

O istorie voit subiectivă (deci o istorie scrisă cu umoare de un scriitor), a publicat Eugen Barbu în 1975 *(O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent, poezia română contemporană)*.

Poezia devine un obiect de dezbateri mai ales la criticii afirmați după 1960, autorii strîngîndu-și în volum foiletoanele critice din reviste. Vom enumera cîteva din aceste cărți. *Alfabet liric* (1970), de Hristu Cîndroveanu, *Un an de poezie* (1974, de Dan Cristea; *Dialoguri despre poezie* (1965), *Poezie și critică* (1968), de Victor Felea; *Teritoriu liric* (1974), *Poeți români de azi* (1979), de Gh. Grigurcu; *Poeți contemporani* (1967), de Aurel Martin; *Poezie și Generație* (1977) de Marin Mincu; *Profiluri lirice contemporane* (1963), de M. Petroveanu; *Avangardismul poetic românesc* (1969), de Ion Pop; *Poeți și critici* (1972), de C. Stănescu, *Istorie literară și poezie* (1974), de Mircea Tomuș; *Tensiuni lirice contemporane* (1978), de H. Zalis; *Poeți români contemporani* (1979), de M. Nițescu, *Radiografii* (1978), de P. Poantă, *Radiografii lirice contemporane* (1978), de Lucian Alexiu etc.

Tabloul poeziei românești, de după 1965 mai ales, e cu totul altul față de deceniul 1950—1960. Acum se pune, cu mult mai răspicat decît înainte, problema diferențierii specifice a poeziei contemporane, în cadrul general ideologic, dar în primul plan al creației. Prin aplicarea mai consecventă a criteriului estetic, putem face azi o separație mai clară a poeziei autentice de pseudopoezie. În acest fel se poate ajunge și la o mai puternică reliefare a caracterului specific național. Nu tematica patriotică în sine, nedublată de o rafinată elaborare artistică și de talent, își spune cuvîntul, ci poezia ca putere de seducție voluptoasă și de cunoaștere în același timp. Patria nu mai este o temă ilustrativă numai, o temă festivistă, ci o temă eternă care interesează nu ca document conținutistic ci ca transfigurare poetică. Azi poezia noastră se dezvoltă fără izolarea de marea poezie a lumii sau de poezia noastră din trecut.

Diferențiată specific printr-o seamă de constituenți de ordin tematic, de natură psiho-socială, prin stilul ei interior, prin convingerea că prin poezie sîntem mai umani, poezia noastră de azi se adresează lumii întregi printr-o mare bogăție de idei și sentimente, inspirate din viața și munca poporului, dinamizate de aspirațiile lui înălțătoare, dar transformate în operă de artă de poeți talentați și nu de artizani seriali.

MODELUL ITALIC — CATALIZATOR AL SPIRITUALITĂȚII ROMÂNEȘTI ÎN CONCEPȚIA CĂRTURARILOR TRANSILVĂNENI

LUMINIȚA BEIU-PALADI

Grija de a îndruma cultura și sufletul poporului român către matca italică, manifestată cu atîta pregnanță la corifeii Școlii ardelene, cuprinde în primele decenii ale secolului al XIX-lea pe cîțiva cărturari de frunte ai Transilvaniei. Marele act de cultură, inaugurat cu aproape un secol mai devreme prin studiile la Roma ale lui Gh. Șincai și Petru Maior, capătă dimensiuni de simbol, trasînd cu forță în inimile tinerilor transilvăneni modelul italian.

Această atmosferă de cult pentru tradiția italică era întreținută cu pasiune în școlile Blajului, mai ales la Seminarul catolic, singura școală superioară românească din Transilvania începutului de secol. Fondat prin decretul împărătesei Maria Tereza în 1747, funcționînd cu adevărat din 1757, Seminarul ajunsese cu vremea o școală de formare nu numai pentru cler, ci și pentru laici, dispunînd chiar de o tipografie proprie [1]. Aici au învățat, printre alții, G. Barițiu, Timotei Cipariu, Ioan Maiorescu, Aron Pumnul, Al. Papiu Ilarian.

Între anii 1830—1848 se dezvoltă un spirit nou în școlile Blajului, în directă descendență a idealurilor profesate de reprezentanții Școlii ardelene, anticipator al zilei glorioase din 4/16 mai 1848 ce a intrat în istorie ca momentul Adunării de pe Cîmpia Blajului. În dorința lor de a obține recunoașterea națiunii române și egalitatea în tratament cu celelalte naționalități, exprimată clar în programul adoptat la această Adunare, cărturarii din Transilvania apelau la vechile făgașuri culturale, create de înaintași, și, în primul rînd, la strălucirea ideii de „latinitate". Privirea li se îndreaptă din nou spre cultura italiană, capabilă încă să le ofere, ca și în secolul trecut, imaginea soliditătii trunchiului latin, de care se sprijineau și ei, cu aceeași tărie neînfrîntă.

Viața culturală a Blajului era însuflețită de prezența a doi profesori care polarizau în jurul lor toate energiile tinerești: Timotei Cipariu și Simion Bărnuțiu. Primul preda poetica (prin 1825—1826), cel de-al doilea filosofia (din 1830). Amîndoi aveau serioase cunoștințe de limbă italiană, Timotei Cipariu însușindu-și primele noțiuni din fragedă tinerețe: „La 15 ani știa pe Horațiu întreg, iar la 16 ani avea Iliada și Odiseea în degete, deși pe-atunci greaca nu se propunea în școlile Blajului. Paralel cu greaca

[1] N. Iorga, *Istoria învățămîntului românesc*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ilie Popescu Teușani, București, 1971, p. 44—45.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 2, p. 285—293, București, 1980

și latina *a studiat italiana, încît pe Dante îl cunoștea ca și pe Homer și pe Horațiu*" (s.n.), va susține elevul său preferat, Ion Micu Moldovan [2]. Frecventarea asiduă a literaturii italiene îi trezește lui Cipariu plăcerea de a scrie versuri, pe care le și publică uneori, în ciuda unor reticențe de ordin artistic.

La Seminarul din Blaj exista obiceiul de a se reprezenta cu ocazia diferitelor sărbători scenete latinești. Din dorința de a auzi pe scenă limba românească, studenții introduc în programele lor și piese scurte cu subiecte biblice sau naționale. Astfel se hotărăște și Timotei Cipariu să compună o *Eclogă întru mărirea Măriei sale prea luminatul și prea sîntitul Domn D. Ioan Lemeny*, care va fi reprezentată la Blaj în 1832 și publicată în același an la Aiud. Scrisă după canoanele poeziei clasice bucolice, dar în „metru italienesc", *Ecloga* a fost republicată cu titlul *Dramă pastorală*, anexă la manualul de *Poetică, metrică și versificație* (Blaj, 1860). Este posibil ca modelul acestei egloge să aparțină literaturii italiene [3] sau să fie chiar Virgiliu [4]; în orice caz, forma ei, structura versului și a strofelor vădesc o clară influență italiană. Purtînd un *motto* din *Gerusalemme liberata* de Tasso, Ecloga este scrisă în polimetri : octavă, terțină, sonet. Ușurința și eleganța cu care Timotei Cipariu a mînuit aceste forme italienești dovedesc un acces direct la operele originale ale lui Tasso, Dante, Petrarca. Mai ales influența lui Petrarca se arată a fi fertilă pentru poetul român, care scria în finalul eglogei un emoționant sonet :

„Ah, singur văd că-s, Doamne îndurate,
care înainte-ți cu nimic s-arată,
ca și o unealtă veche lepădată,
sărac, și-n lume fără dreptate.

Geme și aur, din comori bogate
n-am să-ți aduc eu, ci numai o biată
inimă, care ție ți-e-nchinată,
deși n-o vezi în sînul meu cum bate" [5].

Aceeași influență transpune și din *Sonet XXI, 2*, apărut în „Foaie pentru minte, inimă și literatură" (I, 1838, nr. 19, p. 145) și republicat în *Elemente de poetică, metrică și versificație*, ca „exemplu de sonet românesc în metrul italienesc" :

„Că lacrimi noi nu te vor stinge.
Tu arzi ascuns subt șepte tari peceți
Și-atunci...atunci avea-voi și eu pace" [6].

Se pare că Cipariu a scris un întreg ciclu de sonete după model italian, dar n-a publicat decît cîteva în foile vremii, cel mai adesea fără iscălitură. Faptul de a nu-și fi adunat în volum încercările de versificație constituie în mare parte explicația succesului limitat în epocă și apoi a îngropării acestei laturi a personalității sale artistice. Reconsiderarea poeziilor de tine-

---

[2] Ion Micu Moldovan, *Timotei Cipariu — Date biografice*, în „Unirea", 1905, nr. 25, p. 223.

[3] Ion Breazu, *Timotei Cipariu și Italia*, în „Studii literare", II, 1943, p. 204.

[4] Nicolae Albu, *Prefață* la : Timotei Cipariu, *Poezii*, ed. Nicolae Albu, Cluj-Napoca, 1976, p. 25—26.

[5] Timotei Cipariu, *Poezii*, ed. cit., p. 66.

[6] *Ibidem*, p. 99.

rețe ale lui Cipariu [7] așează dezvoltarea versificației românești din Transilvania și sub semnul poeziei italiene, atît din punct de vedere tematic cît și formal, ceea ce contrazice cu noi argumente afirmația lui L. Gáldi, care lega această evoluție numai de poezia maghiară și germană, separînd-o astfel în mod greșit de evoluția poeziei în Țara Românească și în Moldova [8]. Tradiția modelului versului italian, începută de poeții Văcărești, de Asachi, de Gh. Șincai și I. Budai-Deleanu, își afla astfel continuarea firească pe pămîntul transilvan prin creația poetică a lui Timotei Cipariu.

Alături de Cipariu, Simion Bărnuțiu întreținea flacăra cultului italic ca pe cea mai scumpă moștenire lăsată de înaintași. Din îndemnul mentorului, Al. Papiu Ilarian a studiat cu atîta temeinicie limba italiană, încît, prin 1845, traducea cursiv din acest grai, în revista literară studențească clujeană „Zorile pentru inimă" (Diorile), o *Istoria Neapolitana*, fragmente din *Il Cortegiano* de Baldassar Castiglione și cîteva anecdote [9]. Mai mult, în linia directă a modelului oferit de Gh. Șincai și Petru Maior, Bărnuțiu îi convinge pe foștii săi studenți, Al. Papiu Ilarian și Iosif Hodoș, să-și continue doctoratele în drept la Padova, el însuși plecînd în același scop la Pavia [10]. La rîndul său, Timotei Cipariu întreprinde în toamna anului 1852 o călătorie de studii în Italia de nord, pe traseul : Veneția, Verona, Milano, Bolzano.

Între 1852—1854, cei trei transilvăneni aflați la studiu în Italia întrețin o vie corespondență atît între ei cît și cu prietenii din țară, iar Cipariu își descrie impresiile de călătorie în șase scrisori adresate lui Iacob Mureșanu și publicate de acesta în „Gazeta Transilvaniei" (XV, 1852, nr. 75—76, 85—88) [11].

Din analiza acestor bogate corespondențe se desprind cîteva trăsături constante, care apropie oameni din generații și cu preocupări inițiale diferite. Ideea latinității suprapusă peste imaginea Italiei răzbate aproape din fiecare scrisoare : „Salute din Italia, din vechiul nostru pămînt, de unde sum de atîția seculi esilați, cît frați pre frați nu ne mai cunoaștem, atîta ne-am uitat unii de alții", îi scria Timotei Cipariu redactorului „Gazetei Transilvaniei", într-o epistolă datată „Veneția, 11 sept. 1852" [12]. Cam în aceeași perioadă, Bărnuțiu îi amintea lui Al. Papiu Ilarian „că noi n-am venit în Italia numai să învățăm Corpus juris și il Codice austriac, ci, afară de aceasta, să vedem cu ochii noștri și monumentele mărimei strămoșilor noștri ca să putem aduce de aici cîte un surcel la vetrele noastre, ca să nu-l stingă boarea getică sau sarmatică" [13]. Elevul reproduce aproape textual cuvintele maestrului într-o scrisoare adresată vărului Hodoș,

---

[7] Publicarea lor de către Nicolae Albu în colecția „Restituiri" a Editurii Dacia este, desigur, un act de cultură, dar și o reparație față de memoria „canonicului din Blaj".

[8] Ladislau Gáldi, *Le origini italo-greche della versificazione romena*, Roma, 1939, p. 49—51.

[9] Corneliu Albu, *Alesandru Papiu Ilarian. Viața și activitatea sa*, 1977, p. 34—40.

[10] Prezența în Italia a celor trei ardeleni a fost pe larg studiată de Al. Marcu, *Simeon Bărnuțiu, Al. Papiu-Ilarian și Iosif Hodoș la studiu în Italia*, București, 1935.

[11] Gh. Bogdan-Duică, *Despre Simeon Bărnuțiu*, în „Societatea de mîine", II, 1925, p. 581 și (cu oarecare rezervă) Al. Marcu, *op. cit.*, p. 47, le atribuie în mod eronat lui Simion Bărnuțiu. Adevărata lor paternitate a fost stabilită de Ion Breazu, *op. cit.*, p. 208.

[12] Timotei Cipariu, *Jurnal*, ediție îngrijită, prefață, note și glosar de Maria Protase, Cluj, 1972, p. 133.

[13] Iosif Pervain, Ioan Chendriș, *Corespondența lui Alexandru Papiu Ilarian*, Cluj, 1972, vol. II, p. 127.

aflat încă la Viena, datată „Padua, 10 nov. 1852", și în alta, mai lungă, trimisă în țară prietenului Alexandru Roman, profesor de limbă română la Oradea. Mai adaugă în aceasta din urmă cîteva cuvinte admirative despre orașul în care studia : „Mă aflu în Padua, care este una din cele mai vechi urbi ale clasicei Italie, ale cărei fundamente încă Antenore, se spune a le fi pus. Am venit la universitatea de aici, care este cea mai veche și mai celebră, deși căzu mult din vechea ei famă prin nedreptatea timpurilor" [14]. Entuziasmul de care sînt cuprinși cărturarii transilvăneni în fața monumentelor antice ale Italiei nu trebuie confundat cu mirajul frumuseților peninsulei însorite, de care se simțeau atrași călători romantici ca : Alecsandri, Rallet, Bolintineanu, C. Negri, I. Codru-Drăgușanu, sau Byron, Shelley, Stendhal. Prin formația lor clasică, ei se apropie mai degrabă de o altă direcție, reprezentată de Golescu și Asachi, pentru care pornirile peregrine erau subordonate idealului iluminist. Mai ales călătoria lui Timotei Cipariu se poate înscrie în tipologia „pelerinajului clasic", ce numără nume ilustre ale literaturii europene : Goethe, Winckelmann, André Chénier, Keats ș. a. Livrești în comparație cu „pelerinajele romantice", călătoriile de tip clasic nu exclud sensibilitatea în fața peisajului, deși atenția este fixată mai ales asupra operelor de artă sau asupra vestigiilor antichității. Cipariu vibrează în fața farmecului Veneției sau în fața măreției domului din Milano, dar, subjugat de preocupările sale filologice, acordă o atenție mult mai mare muzeelor și bibliotecilor. La Veneția, a vizitat Biblioteca Marciana, la Milano, pe lîngă Biblioteca publică din Palazzo Brera, faimoasa „Ambrosiana" : „Azi cercai biblioteca *Ambrosiana*, edificiu pompos. [...] Ales mă interesează sala manuscriptelor (10.000 volume) și ideografele lui Petrarca în comentariul lui Virgiliu, a lui Torquato Tasso, a Lucreției Borgia în epistola către cardinalele P. Bembo, a lui Carol Borromeu, Lignori, Leonardo da Vinci etc." [15]. Dealtfel, pasiunea pentru cărți a lui Cipariu a făcut din el cel mai de seamă bibliofil al Transilvaniei secolului trecut, biblioteca sa, adunată în parte și în timpul călătoriei în Italia, rivalizînd cu cea a Colegiului Sf. Sava [16].

Bărnuțiu și foștii săi studenți n-au rămas nici ei indiferenți la peisajul italian. Într-o scrisoare către „padovani", „Bătrînul", căci așa era poreclit în corespondență Bărnuțiu, mărturisea : „Aș fi dorit și io să ne întîlnim la Milan ; beserecă ca domul din Milan nu vede omul nici în vis ; nu te mai saturi a te uita la ea" [17]. Aceste efuziuni sentimentale sînt însă destul de rare, atenția „studenților" fiind acaparată aproape în întregime de cursurile Facultății de drept, de preocupările filologice sau literare și, din păcate, de greutățile materiale destul de neplăcute în care se zbăteau.

Preocupările filologice ale cărturarilor transilvăneni aflați în Italia au continuat într-un fel linia impusă de corifeii Școlii ardelene, îndeosebi în ceea ce privește considerațiile de lingvistică romanică. Importanța studiului limbii italiene este deseori subliniată în scrisorile și articolele lor filologice : „Au fost un augur felice pentru limba noastră că au învățat în Roma călugării din Blaj, că se cunoaște în operele lui Clein, Șincai și Maior cîtă

[14] *Ibidem*, vol. II, p. 127.
[15] Timotei Cipariu, *op. cit.*, p. 149.
[16] S. Jakó, *Bibliofilia lui Cipariu*, în „Anuarul Institutului din Cluj", X, 1967, p. 153.
[17] Enea Hodoș, *Scrisori*, Sibiu, 1940, p. 20.

influență are studiul limbei italiane în cultura limbei noastre" [18], declara Simion Bărnuțiu. Ca și Petru Maior, ei subliniază marea asemănare între limba română și cea italiană. Timotei Cipariu, în *De romanitate linguae Valachichae* (Blaj, 1855) și în *Principia de limba și de scriptura* (Blaj, 1866), Simion Bărnuțiu, în scrisorile către Ioan Maiorescu (publicate în „Convorbiri literare", XXVI, 1902, p. 1137 și urm.), Al. Papiu Ilarian, în cursul său de *Statistică generală a Europei* (ms. BAR 207), predat la Facultatea juridică din Iași în 1856, adîncesc ideile lui Maior, fără însă a cădea în excesele italienizante ale lui Heliade Rădulescu. Elementele de romanistică din concepția lor filologică reprezintă, de fapt, o cale de mijloc între curentul latinist (A. T. Laurian, G. Săulescu, Ioan Massim) și cel italienist. Simion Bărnuțiu dezvoltă cu mult discernămînt ideea cultivării limbii române cu ajutorul exemplului italian. Astfel, după ce constată că „limba noastră ca dialect de Italia, n-are asemănare cu nici o limbă, cît are cu cea italiană, dar' nici nu să poate cu nici una atît de bine întru cultivarea sa precum se poate ajuta cu cea italiană", indică foloasele reale ale adoptării neologismelor italienești : pentru unificarea dialectală și cea intelectuală, în vederea constituirii unei unici limbi științifice, artistice și comerciale. Pentru a nu cădea în excesele heliadești, el subliniază : „însă limba italiană n-are a fi pentru limba noastră nemic mai mult decît subsidiu, de aceea să avem grijă ca să nu despopolarizăm limba" [19].

Prin adîncirea cercetărilor de romanistică, în contact direct (sau mijlocit de lecturi) cu mari personalități ale filologiei italiene din acea vreme, cărturarii transilvăneni deschid drumul dialectologiei românești. Scopul călătoriei lui Timotei Cipariu în Italia fusese acela de a studia dialectele din nord. Ioan Maiorescu întreprinde și el o călătorie în Istria, după care va scrie *Itinerar în Istria și vocabular istriano-român* (1874). Simion Bărnuțiu este interesat mai ales de lucrările contemporanilor săi italieni, dintre care pe mulți i-a cunoscut personal. Unii erau profesori chiar la Pavia, cum ar fi cazul lui Carlo Gambini, filolog și jurist, autor al unui *Vocabolario pavese-italiano ed italiano-pavese* (1829). Pe alții i-a vizitat, aducîndu-le omagiul filologilor români. Într-o scrisoare către Papiu Ilarian, datată „Padova, 22 febr. 1853", Bărnuțiu relatează vizita sa la cunoscutul ispanist Pietro Monti, care locuia în localitatea Brunate, pe malul lacului Como [20]. Ceea ce îl atrăgea mai mult din activitatea acestui savant era lucrarea de dialectologie comparată, *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como* (1844—1845), în a cărei prefață se sublinia importanța limbii române pentru un studiu comparativ al dialectelor italiene. Bărnuțiu îi dăruiește un număr din „Gazeta Transilvaniei" și cîștigă un nou filoromân prețios. Trăind o vreme mai îndelungată în Italia, cei trei prieteni își dau seama chiar din contactele directe cu locuitorii diferitelor regiuni de însemnătatea studiului dialectelor. Simion Bărnuțiu s-a ocupat de dialectele pavez, toscan, milanez, urmărind elementele comune cu limba română. Al. Papiu Ilarian, într-o scrisoare către Iacob Mureșanu, din 11 decembrie 1852, observa asemănarea între dialectul

[18] Simion Bărnuțiu, *Cu privire la limba română. I*, în „Amicul Familiei", XIV, 1890, nr. 9, p. 125 (studiu publicat postum).

[19] *Idem, op. cit.*, în „Amicul Familiei", XIV, 1890, nr. 6, p. 84.

[20] Al. Marcu, *Simeon Bărnuțiu și Pietro Monti. Cu o scrisoare inedită*, extras din *Omagiu lui I. Bianu*, București, 1927.

friulan și limba română [21]. Cu un deceniu mai devreme, August Treboniu Laurian, în cunoscuta lucrare *Tentamen criticum in originem, derivationem et formam linguae Romanicae in utraque Dacia vigentis vulgo Valachicae* (Viena, 1840), pusese în evidență asemănarea între limba română și dialectul sicilian. Din păcate, ideile fecunde și originale ale lucrării, cum ar fi reconstruirea prototipurilor și continuitatea dialectală, ce vor apare mult mai tîrziu în cercetările lui Ascoli, au rămas sterile, fiind puse în serviciul unei idei preconcepute : restabilirea, prin inducție, a limbii în puritatea ei [22]. Studiile științifice de dialectologie vor lua avînt și în țara noastră, mai ales datorită interesului manifestat pentru dialectele italienești. Astfel, în „Federațiunea" (II, 1869, nr. 88, 90—93, 97—98) apare amplul studiu al lui G. L. Frollo, *Limba română și dialectele italiene. Schiță filologică*, publicat și în broșură (1869).

Fără a se lăsa intimidați de prestigiul filologilor italieni, cei trei transilvăneni aflați la studii în Italia privesc critic acele lucrări în care imaginea culturii sau limbii române nu este redată cu fidelitate. La îndemnul lui Bărnuțiu, „padovanii" studiază cu atenție lucrarea lui C. Cattaneo, *Del nesso fra la lingua valaca e l'italiana* (republicată în 1846 la Milano). „Bătrînul" îi sfătuia să redacteze chiar un studiu sub formă de *confutatio*, pentru corectarea inadvertențelor din lucrarea lui Cattaneo. Acesta afirmase că românii au doar opere gramaticale, lipsindu-le o literatură propriu-zisă. Bărnuțiu invocă numele lui Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, Bolliac, G. Sion, C. A. Rosetti și Andrei Mureșanu, la care adaugă cu mîndrie mișcarea cărturărească ardeleană din secolul al XVIII-lea. Rod al colaborării dintre Iosif Hodoș și Al. Papiu Ilarian, critica lucrării lui Cattaneo a fost redactată în limba latină, pentru a i se asigura o circulație sporită. Studiul datat „Padova, 1 ian. 1853" (ms. B.A.R. 4585), prezintă pe larg teoria lui Cattaneo, subliniază noutatea ei filologică, dar corectează cu fermitate inadvertențele. În final, se afirmă unitatea sufletească a tuturor românilor în lupta împotriva stăpînirii străine.

Contactul direct cu erudiții italieni, printre care se reliefează figura abatelui Francesco Nardi, doctor în drept și filologie, profesor la Padova, ridică în fața „bursierilor" români cu și mai mare acuitate problema uniformizării ortografice, în procesul de trecere de la alfabetul chirilic la cel latin. În dorința de a se face cît mai lesne înțeleși de filologii străini și, în primul rînd, de cei italieni, cărturarii români exagerează în „latinismul" lor, atît la nivel lexical cît și din punct de vedere ortografic. Într-o scrisoare către Iacob Mureșanu, datată „Padua, 11 dec., s. n., 1852", Al Papiu Ilarian critică „Gazeta Transilvaniei", ce-i sosea regulat în Italia, pentru forma slavă a multor cuvinte și pentru ortografia ei oscilantă : „Io aș fi de părere să scrieți cam după Cipariu, cum am făcut și eu în *Istoria*, căci altmintre îngreunăm și pe români, dar mai cu seamă pe străini. Oh, Doamne, cîtă rușine ne mai fac și slovele ! Să mă iertați, și mă rog să nu mă judece cineva de pedant, dar se cere să fie cineva în străinătate ca să poată vedea cum identifică străinii străinătatea slovelor noastre cu străină-

[21] Iosif Pervain, Ioan Chendriș, *op. cit.*, vol. I, p. 172.

[22] D. Macrea, *Școala ardeleană și problemele de lingvistică romanică*, în „Cercetări de lingvistică", XIV, 1969, nr. 1, p. 10.

tatea sîngelui nostru" [23]. Se explică astfel unele excese ale curentului „latinist", prin reacția firească de a demonstra străinătății, într-un moment dificil pentru soarta Transilvaniei, originea ilustră a limbii și poporului român.

În strînsă legătură cu lecturile filologice se află cele literare, menite — așa cum sublinia Bărnuțiu într-o scrisoare către „padovani", datată „Pavia, 2 apr. 1853" — tot cultivării limbii: „Dacă n-ați dobîndit mai mult în Italia, ați învățat italienește cît n-ați fi învățat în Viena în toată viața și ați intrat în literatura italiană, care vă va prinde bine dacă veți avea timp ca să stați de cultivarea limbei noastre. Cu asta o să-i întreceți pe toți carii n-au mod sau voie a învăța în Italia" [24]. Sfaturile lui Bărnuțiu au dat roade: tinerii „padovani" își alcătuiesc o frumoasă bibliotecă de literatură italiană și-și copiază cu sîrguință în caiete fragmente întregi din lecturile lor. În ms. autograf 4760, aflat în colecția Bibliotecii Academiei R. S. România, se află lista cărților cumpărate de Iosif Hodoș în Italia. Din totalul de 160 de cărți, 73 sînt în limba italiană; ele cuprind lucrări de filologie (Fr. Nardi, *Studi sui dialetti della lingua europea)*, de științe juridice, de statistică, politică etc. Un mare loc îl ocupă volumele de literatură italiană. În afara clasicilor (Dante, Petrarca, Ariosto, Alfieri), figurează cîteva opere literare și istoriografice din secolul al XIX-lea: *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, de Ugo Foscolo, *Del primato morale e civile degli Italiani*, de Vincenzo Gioberti, *I promessi sposi*, de Manzoni, *L'assedio di Firenze*, de Guerrazzi, *Storia ed esempi della letteratura italiana*, de Cesare Cantù și revista „Il Crepuscolo". Tot în limba italiană se află traduse o seamă de opere din marea literatură universală: *L'Iliade*, în versiunea lui Monti, *L'Eneide*, tradusă de Annibal Caro, *Il paradiso perduto*, de Milton și *La Nuova Eloisa*, de J.-J. Rousseau [25]. Este de remarcat faptul că accesul la literatura romantică europeană este înlesnit tot de intermediarul italian, ceea ce inversează situația cărturarilor din Principate, care-i citeau pe marii romantici englezi, germani sau italieni în traducere franceză. În biblioteca lui Iosif Hodoș se află *Poemi di Giorgio Lord Byron*, în versiunea lui G. B. Niccolini, și *L'ultimo giorno d'un sentenziato a morte* de V. Hugo. Cuprinzînd și multe dicționare, gramatici, antologii literare, biblioteca lui Hodoș constituie o cale deloc neglijabilă a pătrunderii literaturii italiene, îndeosebi a celei romantice, în cultura românească. Dealtfel, unele volume, cum ar fi *I promessi sposi* sau *Storia della letteratura* de C. Cantù, apar și în inventarul de cărți, ceva mai redus, al celuilalt „bursier" la Padova, Al. Papiu Ilarian (ms. B.A.R. 4585, f. 139^{v} și f. 145^{v} — 146^{r}), ceea ce dovedește o orientare comună semnificativă.

Însuși Bărnuțiu, de formație iluministă, sub influența literaturii contemporane italiene, manifestă o perspectivă romantică în analiza dramei *Mihul* de Nicolae Istrate, recenzie publicată sub titlul *Suvenir dein Italia. 14 Februar 1853* („Foaie pentru minte, inimă, literatură", XVI, 1853, nr. 11 și 12, p. 81—83). Criteriile după care este judecată drama aparțin

---

[23] Iosif Pervain, Ioan Chendriș, *op. cit.*, vol. I, p. 173.

[24] *Ibidem*, vol. II, p. 68—69.

[25] Toate aceste opere și cîteva numere din revista romantică milaneză „Il Crepuscolo" au fost donate Bibliotecii „Astrei", constituind o mare parte din colecția ei de cărți italienești. Le-am aflat menționate în *Catalogul Bibliotecii Asociației Transilvane*, alcătuit de Nicolau Toganu (Sibiu, 1895).

poeticii romantice : subiectul îi place, întrucît „ce poate fi mai deleptătoriu decît faptele strămbunilor celebrate de geniul strănepoților", iar forma îl încîntă, pentru că „vorba lui curge lin ca Mureșul, cum curge un rîu provenitoriu din fîntîna originarie, nu din frîntură de nour, ca un torinte neregulat ; în ghirlanda sa cea frumoasă împletește și cîte o floare de speranță italică pe lîngă nădejdea sarmatică". Sînt primele aserțiuni teoretice sub semnul romantismului publicate în gazetele Transilvaniei.

Anii petrecuți în Italia își vor lăsa amprenta asupra întregii activități a celor trei cărturari transilvăneni. În multe din lucrările lor științifice ori de popularizare ei vor folosi, pînă la compilare, surse italienești. Astfel, în tot timpul studiilor la Pavia, Simion Bărnuțiu trimite ziarelor din țară, „Gazetei Transilvaniei" și „Foii pentru minte, inimă și literatură", numeroase articole despre bunăstarea și emanciparea țăranului român, al căror model era oferit de lucrări similare din gazetele italienești. Bazîndu-se pe aceste surse, tot el compilează pentru Ioan Maiorescu un *Studiu asupra dialectelor și ortografiei italiene* (ms. B.A.R. 3525). În *Statistica generală a Europei*, Al. Papiu Ilarian îi compilează pe Adriano Balbi, cunoscut geograf, și pe profesorul Fr. Nardi. Simion Bărnuțiu folosește în bibliografia cursului de *Estetică*, ținut la Universitatea din Iași între 1858—1863, tratatul lui Spaletti, *Saggio sopra la bellezza* (Roma, 1769). Terminologia științifică adoptată în toate aceste lucrări este aproape în întregime formată din neologisme italienești.

Un aspect mai puțin relevat al perioadei petrecute în Italia de cei trei transilvăneni este reprezentat de legăturile acestora cu mișcarea risorgimentală italiană. Corespondența cu prietenii din țară, caietele de însemnări, ascund această latură, pe bună dreptate. Pavia și Padova, cunoscute centre revoluționare carbonare și mazziniene, se aflau sub directa supraveghere a poliției, care urmărea cu și mai multă atenție activitatea bursierilor străini, dintre care unul, Al Papiu Ilarian, era autorul acelei opere interzise de cenzura austriacă, *Istoria Românilor din Dacia Superioară* (1851—1852). Recenta publicare a corespondenței primite de Al. Papiu Ilarian, care cuprinde și scrisorile primite de la prietenii italieni, după reîntoarcerea în țară, aruncă o nouă lumină asupra acestui aspect. Astfel, un anume G. Tell, îi trimite prin Iosif Hodoș, care mai întîrziase, din motive intime, cîteva săptămîni la Padova — deci la adăpost de cenzură, o scrisoare în care îl informa voalat despre mișcarea resurecțională a studenților italieni : „Te lo ripeto noi aspettiamo. Da perecchi giorni certe voci pronunziate a mezzo, certi fatti non bene schiariti, ci agitano il sangue nelle vene, e si aspetta, impazienti, come il momento di abbracciare i congiunti dopo lungi anni di assenza"[26]. Experiența revoluționară italiană, anii petrecuți apoi în Germania, care i-au înlesnit o bună cunoaștere a situației politice europene, îl ajută pe Papiu Ilarian în elaborarea unui *Memorand* (1860), pentru uzul exclusiv al domnitorului Cuza, prilejuit de noul raport de forțe creat în arena internațională în urma unificării Italiei. *Memorandul*, care conținea sfaturi în vederea consolidării unirii și pentru obținerea Marii uniri, sugerează, printr-un subtil paralelism cu destinul Italiei, calea de urmat : „Lupta pentru naționalitate merge pretutindeni înainte. Unii monarhi se pun în fruntea unor astfel de tendințe. Victor

[26] *Ibidem*, vol. II. p. 386.

Emanuel realizează, cu arma în mînă, alături de Garibaldi, idealul italian" [27]. Concluzia la care ajungea *Memorandul* era aceea de a folosi toate împrejurările favorabile realizării idealului național al românilor. Aceeași idee răzbate și din studiul *Independența constituțională a Transilvaniei*, publicat de Papiu Ilarian în 1861 la Iași și la București. Studiul pleda în favoarea unirii Transilvaniei cu România, pentru autonomie și pentru un regim democratic. Tradusă în limba italiană de V. Alexandrescu—Urechia [28], sub îngrijirea lui Vegezzi Ruscalla, broșura urmărea cîștigarea interesului guvernului italian pentru cauza românilor din Transilvania. În această direcție, într-o prefață intitulată *Ai lettori italiani*, Vegezzi Ruscalla declara : „Noi dobbiamo operosamente ed ordinatamente intendere acciò i figli di Roma tanto nell'Italia, che in quella Dacia ripopolata dai legionari romani, conseguiscono indipendenza, integrità territoriale e libertà" [29].

Idealul pentru care luptaseră generații întregi de cărturari transilvăneni se apropia de înfăptuire. Contemporanii erau conștienți de această continuitate de nezdruncinat, în care modelul italic juca rolul de pilon. G. Barițiu, în răspunsul la discursul de recepție la Academie rostit de Papiu Ilarian și consacrat lui Gh. Șincai, scotea în evidență tocmai ideea tradiției Școlii ardelene care a animat întreaga viață culturală din Transilvania, în prima jumătate a secolului al XIX-lea. În același timp, alegerea lui Al. Papiu Ilarian ca membru al Societății Academice române consfințea o realitate deja existentă : întărirea legăturilor culturale dintre Principatele Unite și Transilvania. Atît în domeniul versificației, cît și în cel al preocupărilor filologice și literare, modelul italian a avut un rol catalizator, care a adăugat noi valențe unității spirituale a poporului român, premisă necesară a înfăptuirii Marii uniri.

---

[27] Apărut postum în „Revista de istorie, filologie și arheologie", I, vol. I, fasc. I, 1883.

[28] Identificarea traducătorului, după nota manuscrisă, iscălită „Pallady", din exemplarul aflat la B.A.R.

[29] Alessandru Papiu Ilarian, *L'indipendenza costituzionale della Transilvania*, Torino, 1862, p. 5.

ECOURI ALE OPEREI LUI E. A. POE ÎN ROMÂNIA

— perspectivă istorico-literară —

MONICA PILLAT

Intrînd în literatura română, pe filieră franceză, prin intermediul traducerilor lui Baudelaire, Edgar Allan Poe se face cunoscut la noi mai întîi ca poet și teoretician al conceptului modern de poezie.

Astfel, în studiul *O cercetare critică a poeziei române de la 1867*, Titu Maiorescu schițează peisajul liricii contemporane, încercînd să impună anumite criterii valorice în aprecierea creației literare. El se aliază opiniilor estetice formulate de Poe în *Principiul poetic* și în *Filozofia compoziției*, privind domeniul poeziei, capacitatea imaginației de a comunica prin cuvînt inefabilul, pledoaria pentru conciziune, pentru supravegherea emoției, și recomandă poemul scurt.

Vladimir Streinu face în acest sens o nuanțată comparație între Poe și Maiorescu [1], arătînd că afinitățile dintre cei doi critici se explică atît prin sugestiile unor lecturi comune (Longinus, filozofia și estetica germană), cît și printr-o viziune estetică înrudită, referitoare la „teoria psihologică a operei poetice", la „idealul ingineresc al poeziei" [2], la promovarea doctrinei de „strictețe și vis", anticipînd poetica simbolistă.

Putem observa apoi că Titu Maiorescu joacă în epoca sa un rol asemănător cu Poe, căci la fel ca scriitorul american, el simte urgența stabilirii unor principii și reguli călăuzitoare în formarea conștiinței literare naționale, în stimularea creației de pe pozițiile unei înalte rigori artistice.

Maiorescu a atras de asemenea atenția lui Eminescu și Caragiale asupra operei lui Poe, căci relativ curînd după *O cercetare critică*, Eminescu traduce, împreună cu Veronica Micle, nuvela *Morella*, pe care o publică în 1876 în „Curierul de Iași". Caragiale traduce *O întîmplare la Ierusalim* („A Tale of Jerusalem") și *Sistemul dr. Catran și a prof. Pană* („The System of dr. Tarr and prof. Fether"), publicate în „Timpul" în 1878 și *Masca Morții Roșii* și *Balerca de Amontillado* („The Masque of the Red Death"; „The Cask of Amontillado") care apar în „Calendarul Dacia", în 1898.

Dealtfel în lirica și proza fantastică a lui Eminescu vom întîlni multiple consonanțe cu universul lui Poe, ambii scriitori pornind de la tratarea unor teme și motive romantice comune, de largă circulație în epocă: dublul, idila funebră, visul, nebunia vizionară, călătoria, ca aventură interioară. Eminescu, ca și Poe, se arată deosebit de interesat de fenomenele de transă și somnambulism, de studiile lui Mesmer asupra

---

[1] V. Streinu, *Titu Maiorescu și Edgar Poe — Clasicii noștri*, 1943; reed.1969.
[2] *Ibid.*, p. 104.

Rev. ist. teorie lit. tom. 29, nr. 2, p. 295—303, București, 1980.

magnetismului și hipnozei, precum și de filozofia indiană și buddhistă referitoare la metempsihoză, încercînd, în lumina diverselor ipoteze și teorii, o analiză complexă a lăuntricului.

Caragiale, pe de altă parte, găsește tangențe cu viziunea lui Poe, în direcția observației naturaliste a umanului, surprins cu un realism halucinant în nuvelele *În vreme de război* și *O făclie de Paști*. Totodată îl vedem pe scriitorul român exploatînd într-un mod original filonul polițist în nuvela *Groaznica Sinucidere din strada Fidelității* și în piesele *O scrisoare pierdută* și *Năpasta*, tonul variind de la umor și parodie la adresa literaturii senzaționale și a evenimentului de scandal, pînă la dramaticul autentic și tragismul profund. Alte nuvele ca *La conac*, *Calul dracului*, *La Hanul lui Mînjoală*, *Kir Ianulea*, prezintă silueta diavolului comic, pus pe farse, ipostază preluată din folclor și asemănătoare întrucîtva cu cea din *Diavolul în clopotniță* și *Nu-ți pune niciodată capul rămășag diavolului*.

Opera lui Poe cunoaște însă o amplă audiție în etapa simbolistă, cînd, tot prin intermediul traducerilor lui Baudelaire, poemele, nuvelele și eseurile teoretice aduc în peisajul românesc imaginea unui poet damnat, aventurier singuratic și neînțeles, structura sa interioară negăsindu-și corespondent în peisajul sufletesc al noului continent. Prin Baudelaire, care se simțea ca aparținînd aceleiași familii întru spirit cu scriitorul american, Poe devine eroul halucinat, inadaptabilul condamnat la eternă rătăcire în căutarea unui liman al esențelor pure. Fascinația descompunerii, oniricul, nocturnul, tentativele de captare a evanescentului prin cuvînt, cultivarea vagului și a muzicalului, precum și aspirația către atingerea absolutului în poezie, au făcut din Poe un frate al simbolismului francez, cu largi ecouri în România.

Macedonski traduce, în „Revista Independentă" nuvela *Metzengerstein* în 1887 și poemele sale dezvoltă, în climatul liric al vremii, gustul pentru călătoriile exotice, pentru ornamentația și fastul interioarelor rafinat-decadente, pentru gestul melodramatic, spectaculos. Observăm, pe de altă parte, aplecarea poetului spre meditația nocturnă cu accente funebre, *Noaptea de decembrie* constituind un exemplu strălucit de asimilare creatoare a lui Poe de către sufletul românesc.

Revistele „Liga literară", „Literatorul"și „Viața nouă" aceasta din urmă apărută sub îndrumarea lui Ovid Densușianu, grupează în jurul lor pe majoritatea simboliștilor români. Mulți dintre ei se dovedesc deosebit de receptivi la opera scriitorului american, din ale cărui poeme traduc, resimțindu-se totodată influențați de Poe în propriile lor creații literare. Pompiliu Pălătnea traduce „Bride Ballad" *(Baladă nupțială)* și „Song" *(Cîntec)*, Al. P. Stamatiad : „To One in Paradise" *(Aceleia care este în Paradis)*, „To My Mother" *(Mamei mele)*, Coliseum *(Coliseul)*, „The Haunted Palace" *(Palatul bîntuit)*, *Eldorado*, „The Raven" *(Corbul)*. Dealtfel, încercarea de a tălmăci în românește enigmaticul „Nevermore" a constituit la noi o preocupare continuă, începînd cu Ion Luca Caragiale și apoi cu poeții simboliști I. C. Săvescu și Luca Ion Caragiale, și continuînd în timp cu Emil Gulian, Dan Botta, George Murnu, iar mai recent cu Mihu Dragomir, Marcel Breslașu, Cezar Baltag, Mihaela Hașeganu, Marin Sorescu și Petre Solomon.

În lirica lui Bacovia, corbi sumbri planează asupra peisajelor pustii, ori devin proiecții ale marasmului interior. În poeme ca *Sonet*, *Marș fune-*

bru, *Iarna*, *Singur*, *Finis*, *De iarnă*, Bacovia sugerează o atmosferă crepusculară în care bîntuie fantoma lui Edgar Poe, eroul blestemat; iubite palide cîntă la clavire, coroanele sicrielor de plumb scîrțîie în cavoul unde întîrzie sufletul însingurat al poetului.

Poeziile lui Bacovia comunică apoi climatul sufocant al tîrgurilor de provincie din România de la începutul secolului, cu nevrozele, neliniștile, senzația de lentă putrezire, adusă de lîncezirea toamnelor sub cerurile monotone. Oamenii se transformă treptat în niște automate cenușii, condamnate la veșnica rutină. Un ecou al simbolurilor din *Prăbușirea Casei Usher* se poate simți în poeziile: *Note de toamnă*, *Nevroză*, *Spre toamnă*, *Amurg*, *Nervi de toamnă*, care sugerează treptata scufundare și preschimbare a orașului în cimitir, viii furișîndu-se cu pași de somnambli printre cadavrele în descompunere.

O tonalitate asemănătoare, dar cu rezonanțe mai puțin adînci, se regăsește în lirica lui Dimitrie Stelaru, Traian Demetrescu, Ștefan Petică, Ion Minulescu. Acesta din urmă vădește și o accentuată preferință pentru decorul exotic, pentru personajul straniu, cu înclinații morbide, cunoscător rafinat al elixirurilor și otrăvurilor subtile, iubitor al pietrelor prețioase, porțelanurilor și parfumurilor grele. Imaginile menționate apar nu numai în poeme ci și în prozele lui Minulescu, cuprinse în ciclurile: *Citiți-le noaptea*, *Măști de bronz și lampioane de porțelan*, ilustrativă fiind mai ales *Spovedania unui om putred*.

Printre criticii români care au urmărit ecourile operei lui Edgar Poe în lirica simbolistă la noi se numără George Călinescu *(Istoria literaturii române)*, Tudor Vianu *(Scriitorii români)*, Vladimir Streinu *(Tradiția conceptului modern de poezie: Studii de literatură universală: Artă și existențialism; Valori universale în literatura română)*, Alexandru Philippide *(Introducere în poezia lui Edgar Poe; Scriitorul și arta lui)*, Edgar Papu *(Începuturile fanteziei moderne*, în *Evoluția și formele genului liric)*, Pericle Martinescu *(Edgar Allan Poe — Romanticul american* în *Retroproiecții literare)* etc.

În 1921, Nicolae Iorga publică în revista „Ramuri" versiunea românească a poemelor „Hymn" *(Imn)* și „Dreamland" *(Țara visului)*.

Influența lui Edgar Allan Poe se manifestă apoi prin prelungiri ale viziunii simboliste în evoluția ulterioară a poeziei românești din faza „modernistă", la autori ca Dan Botta, Ion Vinea, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Emil Botta.

Astfel, un moment important în receptarea lui Edgar Poe la noi îl constituie anul 1938, cînd apare prima antologie din poeziile scriitorului american, în tălmăcirea lui Emil Gulian. Acest eveniment literar este consemnat cu însuflețire în epocă, de către Vladimir Streinu, George Călinescu, Pericle Martinescu, Ion Barbu.

Sub directa înrîurire a liricii lui Poe, Dan Botta își editase din 1931 volumul de poeme *Eulalii*, cu celebra parafrază a lui Ion Barbu, intitulată *Veghea lui Roderick Usher*.

Fidel pasiunii sale pentru Poe, Dan Botta avea să traducă mai tîrziu, cu o deosebită putere de disociere a nuanțelor, douăzeci și șase de poezii apărute postum, în 1963, în volumul de *Scrieri alese* din opera romanticului american.

O profundă afinitate de structură întîlnim apoi la Ion Vinea, care, asemeni lui Dan Botta, se simte pătruns de sugestiile creației lui Poe, atît în sfera poeziei proprii, cît și în domeniul prozei fantastice din *Paradisul suspinelor*, *Descîntec și flori de lampă*. El este în același timp unul dintre cei mai talentați traducători ai nuvelelor lui Poe, reușind în planul limbii române performanța tălmăcirilor lui Baudelaire în franceză. Fluența, muzicalitatea, poezia difuză a atmosferei, ritmul incantatoriu al frazelor, fac din traducerile lui Vinea o adevărată operă de artă, ilustrînd bogatele valențe ale limbii române. Din acest punct de vedere, traducerile lui se pot compara valoric cu cele ale lui Lucian Blaga din lirica engleză (vezi *Annabel Lee*), cu echivalențele lirice ale lui Ion Pillat din poezia franceză și germană, cu tălmăcirile lui Alexandru Philippide din lirica franceză, germană și engleză (vezi *Ulalume*).

Un alt mare admirator al lui Edgar Allan Poe se arată a fi Ion Barbu, care, într-un interviu luat de Paul B. Marian în 1929, mărturisește că are „o singură evlavie : Edgar Poe" [3].

Mai apoi, într-o scrisoare datînd din 1947, el avea să declare că „cea mai bună pagină ce-am scris este... *Veghea lui Roderick Usher*" [4].

În același an, el ține două conferințe despre Rimbaud și Jean Moréas, unde subliniază importanța esteticii lui Poe ca „metodologie lirică" pentru literatura franceză, prin accentul pus pe „rigoarea tehnică" [5], pe concentrarea și tensiunea unică a poemului scurt. Ion Barbu vede în Poe ipostaza poetului matematician precursor al ermetismului, care îmbina savant arta cu știința, apropiindu-se de absolut atît prin imaginație, cît și prin rațiunea călăuzitoare a spiritului în sfera esențelor pure.

În poeziile *Falduri*, *Înfățișare* (1930 și *Înșurupare în Maelström* (1931), precum și în parafraza *Veghea lui Roderick. Usher*, Ion Barbu pleacă de la sugestiile lui Poe legate de tema dublului, de la motivul călătoriei abisale și de la metafora sufletului ca palat bîntuit de fantome, spre a le decanta într-o viziune modernă, de o rară autenticitate.

Iată cum comentează Tudor Vianu interpretarea nouă pe care o dă Ion Barbu în *Falduri* dualității lui William Wilson :

„Confruntarea lui William Wilson cu dublul său răsfrînt în oglindă n-are sensul moral din povestirea lui Poe, ci unul în legătură cu enigma cunoașterii... Noul William Wilson nu se oglindește, așa cum conștiința morală se cercetează pe sine, ci se contemplă, întrebîndu-se despre propria sa realitate printre imaginile inteligenței sale. Gestul care sfîșie oglinda nu este al conștiinței morale în lupta cu sine însăși, ci al conștiinței intelectuale care probează consistența imaginilor care compune experiența... William Wilson, sfîșiind oglinda, este poetul însuși în lupta cu propria lui inteligență" [6].

Cu nuvela *Remember*, publicată în „Viața românească" în 1921 și cu romanul *Craii de Curtea Veche*, apărut între 1926—1928, în revista „Gîndirea", Mateiu Caragiale aduce în peisajul prozei românești atmosfera literaturii lui Poe, filtrată prin Baudelaire, Villiers de L'Isle Adam,

---

[3] Ion Barbu, *Pagini de proză*, Ed. pt. literatură, București, 1968, p. 53.
[4] *Ibid.*, p. 59.
[5] *Ibid.*, p. 131.
[6] T. Vianu, *Mizeriile literaturii*, în „Vremea", nr. 288, 1935.

Théophile Gautier, Barbey d'Aurevilly, realizînd, asemeni lui Ion Barbu în poezie, o îmbinare originală a fantasticului romantic și simbolist cu vitalitatea și pitorescul balcanic.

George Călinescu, vorbind despre *Craii...*, observă că aici „realitatea se transfigurează, devine fantastică și un fel de neliniște de Edgar Poe agită aceste secături ale vechii capitale române. De aceea scriitorul trebuie pus mai degrabă în grupul suprarealiștilor, dată fiind atenția lui pentru elementul inefabil, ancestral, aparținînd fondului obscur" [7].

Ovid Crohmălniceanu descoperă în roman „o tehnică a fabricării tainelor" [8], o calculată învăluire în mister a realului, secondată de verva ironică și de gustul pentru grotesc și caricatură, care ni-l amintesc pe bătrînul Caragiale.

Debutînd sub auspiciile simbolismului, Tudor Arghezi publică în 1910 *Sintaxă ritmică* și *Litanii*, piese lirice comunicînd afinitățile tînărului poet cu Edgar Allan Poe, pe linia meditației funebre, desfășurată într-un decor nocturn, autumnal, prin care gîndul colindă „ca un corb" [9].

Morți în crucea nopții, *Oseminte pierdute*, *Între două nopți*, *Psalmul de taină*, *Sfîrșitul toamnei*, *Duhovnicească*, poeme cuprinse în volumul *Cuvinte potrivite* (1927), dezvoltă tensiunea dramatică din *Litanii*, în direcția unui autentic sentiment al straniului, Arghezi manifestînd aici o acuitate rară în sondarea zonelor obscure ale lăuntricului.

Flori de mucegai (1931), reprezentînd replica poetului la estetica lui Baudelaire din *Les Fleurs du Mal*, vin să contureze geniul lui Arghezi în crearea unor psihologii insolite, în care terifiantul și grotescul se împletesc pe fondul unui realism halucinant. Ilustrative prin puterea de comunicare a fantasticului ca proiecție interioară sînt poemele *Ion-Ion*, *Pui de găi*, *Ceasul de apoi*.

Romanele *Ochii Maicii Domnului* (1934) și *Cimitirul Buna-Vestire* (1936), precum și prozele din *Ce-ai cu mine, vîntule?* (1937) și-ar putea găsi corespondența cu Poe în ceea ce privește analiza stărilor subconștiente, a visului și nebuniei *(Ochii Maicii Domnului)*, în atitudinea de persiflare a morții, ca atribut al convenționalismului și în înfățișarea cimitirului ca loc al farselor și înscenărilor macabre *(Cimitirul Buna-Vestire)*, în lirismul melancolic al plăsmuirilor *(Ce-ai cu mine, vîntule?)*.

În volumul de debut *Figuri de ceară* (1912), Adrian Maniu începe prin a cultiva „recuzita decadentismului", cu „atmosfera sepulcrală, mediul declașat, decorul artificios și erotismul morbid", într-o manieră „macabro-baudelairiană" [10].

Analizînd poemele în proză *Nocturna I*, *Nocturna a II-a*, *Blestemații*, *Cîntec vechi*, *Nud*, *Figurile de ceară*, *Cîntec pentru cînd e întuneric*, Ov. S. Crohmălniceanu remarcă totodată „o anumită distanțare ironică" [11] a poetului, care, prin dilatarea excesivă a formulei, urmărește implicit parodia.

---

[7] George Călinescu, *Istoria literaturii române-compendiu*, Ed. pt. lit., 1968, p. 365,

[8] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, p. 539, București, 1967.

[9] T. Arghezi, *Versuri*, ESPLA, 1959, p. 705.

[10] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 125.

[11] *Ibid.*, p. 125.

În ciclul *Cîntece de dragoste și moarte* (1935), Adrian Manu introduce o serie de balade fantastice, printre care *Bal mascat* pare a fii „construită pe elemente macabro-grotești de inspirație poescă" [12].

Dacă la Adrian Maniu lectura operei lui Poe nu lasă urme adînci, aplecarea poetului către fantasticul romantico-simbolist ținînd de o etapă timpurie în evoluția universului său liric, la Alexandru Philippide întîlnim o continuă afinitate, în domeniul esteticii, al poeziei și nuvelei, cu opiniile și viziunea scriitorului american.

În studiul *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Nicolae Balotă subliniază că la fel cu „Poe ori Baudelaire..., Philippide reprezintă o reacție postromantică la romantism, pe fondul unei naturi romantice" [13]. Elementele romantice se îmbină cu cele clasice, opera poetică a lui Philippide apărîndu-ne ca o balanță între imaginație și rațiune, între efuziunea patetică și emoția controlată. Poeme ca *Pantomimă*, *Țintirim*, *Cîntecul Nimănui*, din *Aur Sterp* (1922), ne relevă o structură sufletească bîntuită de neliniști, care se mișcă haotic în perimetrul unui destin labirintic. Volumele de mai tîrziu : *Stînci fulgerate* (1930) și *Visuri în vuietul vremii* (1939), cuprinzînd poeme ca *Scrisoare*, *Cel din urmă om*, *Meditație*, *Vis rău*, *Balada vechii spelunci*, *În marile singurătăți*, *Sîntem făcuți mai mult din noapte*, oscilează între terifiant și grotesc, Philippide dovedindu-se un atent analist al lumii interioare.

Monolog în Babilon (1967), cu poeme ca *Tainicul țel*, *Un stol de păsări negre*, *Alai*, *Prin niște locuri rele*, *Legendă*, se înscrie ascendent pe linia exploatării lăuntricului, precumpănitor fiind elementul oniric. Ca și la Poe, la Philippide visul nu înseamnă evadare din cotidian ci mijloc de adîncire a semnificațiilor realului, coșmarul devenind o proiecție a stării de veghe.

Nuvela *Îmbrățișarea mortului* (1940) înfățișează, de astă dată la nivelul prozei, atmosfera stranie a unei case ce pare a fi metafora unor tenebre sufletești. Nicolae Balotă găsește „corespondențe între *Căderea casei Usher* a lui Edgar Allan Poe și căderea casei Brumă" [14]. Criticul remarcă astfel că „scriitorul nostru recurge la imaginile delabrării, ale paraginei, ale casei vechi, roasă pe dinăuntru de un morb mortal. Ca și Poe, Philippide știe că lucrurile — chiar și cele mai comune — au asupra oamenilor o profundă înrîurire [15] și dă realismului o aură fantastică menită, să-i dezvăluie complexitatea. În același timp, N. Balotă observă că „ceea ce domină în această narațiune, constituind meritul ei esențial, este o regie ingenioasă. Și, întrucît fantasticul presupune o regizare a elementelor, o perturbare a lor calculată, *Îmbrățișarea mortului* ne apare ca o lucrare de calcul" [16].

Un alt mare poet în a cărui creație se simt ecouri ale operei lui Poe este Emil Botta. Ciclul *Întunecatul april* (1937) și prozele fantastice, incluse în volumul *Trîntorul* (1938) trădează profunda asemănare temperamentală dintre cei doi scriitori. Înscenarea spectaculoasă, patetismul sumbru, nostalgia infinită după iubita moartă, predilecția pentru grotesc și umorul

---

[12] Ibid., *op. cit.* p. 146.

[13] N. Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Ed. Minerva, București, 1974, p. 171.

[14] N. Balotă, *op. cit.*, p. 191.

[15] *Ibid.*, p. 207.

[16] *Ibid.*, p. 206.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

macabru, cultivarea misterului ca atribut al existenţialismului, poza şi tonul teatral al martorului necreditabil, dau universului lui Botta un caracter romantic modern, în care eul este surprins în maxima sa labilitate.

Considerîndu-l pe Emil Botta un „poet blestemat, la fel ca Edgar Poe sau Gérard de Nerval" [17], Dinu Pillat citează în acest sens o mărturisire a scriitorului, din 1935:

„Scriu din exasperare, scriu atunci cînd mă devorează pofta de a fi teribil de singur... (literaturii) nu-i dedic decît orele negre, orele absurde, acelea în care, de-aş fi sincer cu mine însumi, ar trebui să mă înec. Iată dar, după falsul meu tratat de logică, scrisul egal cu o sinucidere" [18].

În următorul său volum, *Pe o gură de rai* (1943), Botta realizează o fuziune a lirismului funebru cu spaţiul mioritic al sufletului românesc, poetul proiectîndu-şi neliniştile în cadrul unui peisaj silvestru, de proporţii mitice. „Emil Botta lasă acum impresia unui Edgar Poe trecut prin Eminescu" [19].

Monologurile fantastice cuprinse în *Trîntorul* (1938) constituie, după părerea lui Ov. S. Crohmălniceanu, „o monografie a disperărilor unei tinereţi debusolate, incapabilă să-şi găsească o axă vitală şi sortită să se lase îmbrîncită spre mereu alte repetate dezastre" [20]. Criticul observă că „textele stau sub simbolul poesc al genunii ameţitoare, în care se scufundă corabia lui Arthur Gordon Pym. Trîntorul sfîrşeşte prin a mărturisi această senzaţie de scufundare" [21].

Creaţia prozatorilor afirmaţi între 1922—1946, printre care amintim pe Gib. Mihăescu, Urmuz, M. Blecher, Mircea Eliade, Dan Petraşincu, Laurenţiu Fulga, Ion Biberi, V. Beneş, V. Papilian, Oscar Lemnaru, stă sub semnul unei tensiuni interioare de mare intensitate, fiind expresia epocii de grave incertitudini, dinaintea şi în preajma celui de-al doilea război mondial.

Analizînd răsunetul operei lui Poe în această etapă la noi, Mihnea Gheorghiu arată că „faima" scriitorului american „se explică prin aceea că literatura lui era o literatură de criză, corespunzînd unei epoci de criză a capitalismului, similară celei europene de după revoluţia din 1848" [22].

Dacă în nuvelele lui Mircea Eliade (îndeosebi *Domnişoara Christina*), în prozele lui Oscar Lemnaru, Laurenţiu Fulga, V. Beneş, se menţin difuz sugestiile unui Poe intrat în conştiinţa literară românească prin filieră romantico-simbolistă, la Urmuz, Gib. Mihăescu, M. Blecher, Dan Petraşincu, Ion Biberi, V. Papilian, se remarcă receptarea scriitorului american din perspectiva dostoievskian-kafkiană.

Din acest unghi, Dan Petraşincu publică, în 1942, *Edgar Poe, iluminatul*, o extrem de interesantă exegeză asupra personalităţii şi operei scriitorului american, în care face paralele cu Dostoievski şi Andreev pe linia realismului fantastic şi încearcă în final o comparaţie cu *Infernul* lui Dante, în direcţia unui studiu al tenebrelor interioare. Dan Petraşincu

---

[17] Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar, Sec. XX*, Ed. Eminescu, p. 195.
[18] Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 195.
[19] *Ibid.*, p. 210.
[20] Ov. S. Crohmălniceanu, *Prefaţă* la vol. *Trîntorul*, Ed. pt. lit., Bucureşti, 1967, p. 7.
[21] *Ibid.*, p. 13.
[22] Mihnea Gheorghiu, *Edgar Poe calomniatul*, în *Orientări în literatura străină*, ESPLA, 1958, p. 161.

descoperă că la Poe „există o viziune de sfîrșit de civilizație", unele nuvele părîndu-i a fi „scrise parcă în zilele noastre", deoarece ele comunică „o viziune și un sentiment care ne încearcă pe toți". „Americanul Edgar Poe, acum aproape o sută de ani, în mediul său de orgolioasă industrializare a existenței, întrevedea atîtea și atîtea drame care stau să se rezolve în clipa de față, în plină criză spirituală a omenirii" [23].

După cel de-al doilea război mondial, ecourile operei lui Poe în peisajul culturii române cîștigă în profunzime, dobîndind multiple semnificații.

Între 1957 — 1968 apar traducerile lui Ion Vinea din nuvelistica scriitorului american. Se reeditează tălmăcirile lui Emil Gulian, Șt. O. Iosif și Anghel, se publică poemele lui Poe în versiunea lui Dan Botta. Se tipăresc două volume antologice de *Scrieri alese*, din creația lui Poe, în 1963, reeditate în 1969. Alături de vechii discipoli, apar noi admiratori ai scriitorului american, printre poeții și prozatorii moderni, printre care Mihu Dragomir, Petre Solomon, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Marcel Breslașu, Mihaela Hașeganu, C. Vonghizas, M. Alexandrescu și M. Măgureanu, M. Banu ale căror traduceri ori reinterpretări au și avantajul unui contact direct cu opera lui Poe în original.

În 1966 apare traducerea uneia din principalele exegeze americane : *Edgar Allan Poe* de Vincent Buranelli, în versiunea Liviei Deac. În 1971 se editează principalele eseuri critice ale lui Poe, adunate în volumul *Principiul poetic*, în traducerea Mirei Stoiculescu.

Critica românească de specialitate se îmbogățește cu valoroase studii, analize și comentarii asupra creației și personalității scriitorului american. Printre acestea semnalăm îndeosebi contribuțiile aduse de : Mihnea Gheorghiu : *Edgar Poe, calomniatorul — Orientări în literatura străină*, 1958 ; Al. Philippide : *Introducere în poezia lui Edgar Poe*, 1958 (studiu reeditat în volumul *Scriitorul și arta lui*, 1968) ; Mircea Maliță : *Corbul din Casa rozelor*, în *Repere — Însemnări de călătorie*, 1967 ; Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Studiu introductiv* la volumul Edgar Allan Poe ; *Scrieri alese*, 1963, reeditat în 1969 ; *Edgar Poe și fantasticul exact*, în *Valori și echivalente umanistice*, 1973.

În același timp observăm interesul crescînd al criticii românești actuale de a urmări ecourile literaturii lui Poe atît în plan universal, cît și în peisajul culturii noastre clasice și moderne. Astfel Vladimir Streinu în *Artă și existențialism*, 1963, *Valori universale în literatura română*, 1965, *Tradiția conceptului modern în poezie*, reeditat postum în *Studii de literatură universală*, 1973 ; Edgar Papu în *Evoluția și formele genului liric*, 1968 ; Marian Popa : *Călătoriile epocii romantice*, 1972 ; Elena Tacciu : *Mitologie romantică*, 1973, fac aprecieri deosebit de nuanțate asupra posterității operei lui Poe în perioada romantică și în etapa simbolistă, precum și în epoca modernă.

Dacă în perioada interbelică Poe este receptat mai mult ca poet și teoretician și mai puțin ca autor de literatură fantastică, acum se remarcă efortul de cuprindere și analizare a operei lui în complexitate, criticii români de astăzi aplecîndu-se cu o deosebită atenție și asupra nuvelisticii scriitorului american.

---

[23] Dan Petrașincu, *Edgar Poe, iluminatul*, Cultura românească, 1942, p. XVI.

Publicarea în traducere în 1970 a *Antologiei nuvelei fantastice*, alcătuită de Roger Caillois, urmată în 1971 de studiul *În inima fantasticului*, de același autor, în versiunea Iuliei Soare, *Arta fantastică* de Marcel Brion, în tălmăcirea lui Modest Morariu, din 1970, traducerea în 1970 a *Morfologiei basmului* și în 1973 a *Rădăcinilor istorice ale basmului fantastic* de V. I. Propp, în versiunea lui Radu Nicolau, precum și traducerea studiului lui Tzvetan Todorov : *Introducere în literatura fantastică*, 1973, reprezintă momente importante în procesul de familiarizare a publicului cititor de la noi cu teoriile actuale asupra conceptului de fantastic.

Preocupări de definire a fantasticului dintr-o perspectivă românească modernă întîlnim la Edgar Papu, Nicolae Balotă, Eugen Simion, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Adrian Marino, N. Manolescu.

Cercetarea influențelor și afinităților dintre fantasticul lui Poe și nuvelistica românească face obiectul unor recente studii, printre care menționăm ca revelatoare : *Povestirea sau destinul unei structuri epice* de Ion Vlad (1972) și *Proza fantastică românească* de Sergiu Pavel Dan (1975).

Același interes în urmărirea reverberațiilor operei lui Poe în plan românesc îl descoperim la Eugen Simion în *Scriitori români de azi* (1974—1976), la Ov. S. Crohmălniceanu în *Literatura română între cele două războaie mondiale* (1974), la Nicolae Balotă în *Urmuz* și în *Introducere în opera lui Al. Philippide* (1974).

În sfera creației literare actuale, ecouri ale fantasticului lui Poe se pot percepe la V. Voiculescu în ceea ce privește procedeele și tehnica de înscenare a supranaturalului, la Laurențiu Fulga, care, în romanele *Moartea lui Orfeu*, *Doamna Străină*, *Alexandra și Infernul*, izbutește cu o deplină măiestrie poetizarea în straniu a realului, la A. E. Baconsky în *Echinoxul nebunilor și alte povestiri*, și la V. Colin în ciclul de nuvele *Un pește invizibil*, unde scriitorul exploatează lăuntricul în ipostazele sale halucinante. Recentul roman al lui Ștefan Bănulescu, *Cartea Milionarului*, prezintă de asemenea apropieri de viziunea lui Poe, pe linia fantasticului, înțeles ca modalitate de revelare adîncă a adevărului existențial.

Privind în ansamblu receptarea la noi a creației lui Poe de-a lungul timpului, putem constata caracterul deschis și creator în care spiritul românesc a apreciat și reținut valorile esențiale din opera scriitorului american, în contact cu care, pe de o parte, și-a îmbogățit substanța lirică și ideatică, iar pe de altă parte, și-a descoperit propriile sale potențe și căi de acces spre permanențele culturii universale.

EIN MÄRCHEN DER BRÜDER GRIMM ALS VORLAGE EINER BALLADE

FELIX KARLINGER

Ein Blick in den Bereich der europäischen Ballade macht evident, daß ein großer Teil der Stoffe und Motive aus den Naturmythen und Sagen stammt. Das gilt für die rumänische Ballade ebenso wie für die deutsche. „Miorița" führt in den Raum der Naturmythen, „Meșterul Manole" in die Umwelt der Sage, wobei häufig Gattungselemente von Mythos, Sage und Legende ineinander übergreifen. Und wie in Rumänien Blaga, Goga und Maniu den Manole-Stoff aufgegriffen haben, sind auch in anderen europäischen Ländern Volksballaden in den Bereich der Kunstepik überführt worden. Der tragische und oft pessimistische Zug der Sage, in der sich der Mensch oft wehrlos und hilflos den Natur- und Schicksalsgewalten ausgeliefert sieht, hat sich dabei für die Umformung in balladeske Gestalt besser geeignet als andere Gattungen der Volkserzählung. So gibt es relativ wenig Märchen, denen man in Form einer Ballade begegnen würde.

Zu den Ausnahmen — in Rumänien wäre dabei auch Coșbuc zu erwähnen — gehört eine deutsche Ballade, die KHM 198 zugrunde liegen hat, und die dichterisch von Boerris von Muenchhausen (1874—1945) gestaltet wurde.

Die erwähnte Nummer 198 der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm trägt den Titel „Jungfrau Maleen". Es handelt sich dabei um eine jener Volkserzählungen, deren Provenienz in Skandinavien zu suchen ist. Woldemar Ljungman[1] hat in einer aufschlußreichen Studie mit Akribie die Herkunft und Entwicklung dieses Stoffes aufgezeichnet und nachgewiesen, daß dieses Märchen im wesentlichen auf den skandinavischen und norddeutschen Raum beschränkt geblieben ist.

Zum Wesen und zu den Begebnissen dieser Erzählung gehört in besonderem Maße die Funktion von Versen im Märchen selbst, welche wohl auch die Eignung für eine balladeske Bearbeitung besonders forciert haben. Über die Funktion des Liedes in der Volkserzählung haben wir vor Jahren[2] resumiert, daß es sich nicht um lyrische Einschiebungen und retardierende Elemente handelt, sondern daß solche Verse zumeist eine Schlüsselstellung in den betreffenden Märchen einnehmen. Die

---

[1] Woldemar Ljungman, *Een Traditionsstudie över sagan om Prinzessin in jördkulen*, Göteborg, 1925.

[2] F. Karlinger, *Die Funktion des Liedes im Märchen der Romania*, Salzburg, 1967.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 2, p. 305—312, București, 1980.

dänischen Fassungen von KHM 198 sind in den Versen noch beschwörender und noch geheimnisvoller und bestimmter als im Niederdeutschen. Aber auch im Deutschen deuten die Anrufungen „Brennettelbusch", „Karkstegel" und „Karkendär" Nachklänge aus alten Zaubersprüchen und magischen Formeln an.

Der Dichter Münchhausen hat nun freilich den Inhalt dieses Märchens so umgeformt, daß es in seiner Balladen-Fassung nur noch schwer erkennbar ist. Bei Grimm wirbt ein Königssohn um die schöne Prinzessin Maleen (Maria Magdalena), die von ihrem Vater in einen Turm eingesperrt wird, weil sie keinen andern als diesen Königssohn heiraten will; nach sieben Jahren befreit sich Maleen selbst aus dem Turm und findet ihren Vater vertrieben und ihre Heimat von Feinden verwüstet. Sie verdingt sich als Magd an einem fremden Königshof, ohne zu wissen, daß hier ihr ehemaliger Geliebter auf Geheiß seines Vaters ein fremdes Mädchen heiraten soll. Die neue Braut zwingt Maleen, sie bei der Trauung zu vertreten, weil sie selbst sehr häßlich ist. Auf dem Weg zur Kirche spricht Maleen, die vom Königssohn nicht erkannt wird, jenen Schlüsselvers, der auch in die Ballade eingehen sollte:

„Brennettelbusch,
Brennettelbusch so kleene,
wat steihst du hier alleene?
Ik hev de Tyd geweten,
da hev ik dy ungesaden,
ungebraden eten."

Der Königssohn erkennt die Irreführung erst am Abend, als er seine häßliche Gattin nach dem Vers über den Brennesselbusch fragt und bemerkt, daß sie nichts davon weiß.

Eine ähnliche Schlüsselfunktion hat auch in einer von Basile überlieferten Version (Lo cunto de li cunti, III, 3) „Lo viso" das Lied:

„Vengo da parte addove sempre 'nchianto
Scacè na donna, e dice, ò bianco viso,
Deh chi met 'hà levato da lo canto?"

Die Zusammenhänge des Textes von Basile mit KHM 198 sind zwar nicht zu übersehen, aber Anfang und Ende gehen eigene Wege und auch die Grundstimmung ist ganz anders, wie wir bereits einmal zeigen konnten[3].

In der Ballade hat aber Münchhausen nicht nur diesen Vers und vieles aus dem Milieu des Märchens übernommen, sondern er behält auch die vagen Zeit- und Ortsangaben bei, wie auch die symbolische Bedeutung der „Sieben". Es ist zu vermuten, daß er auch die neapolitanische Variante von „Maleen" gekannt hat, denn wie diese läßt er seine Ballade tragisch enden, wenn auch das Selbstmordmotiv umgeschichtet wird. Der tragisch-pessimistische Zug nähert „Lo viso" etwas der Sage, wenn auch sonst die erzählerische Haltung absolut märchenhaft ist. Aber der in der Tragik burleske Ton von Basile, der in einer barocken Ironisierung der Gefühle gipfelt, wird von Münchhausen nicht übernommen.

---

[3] F. Karlinger, *Märchen oder Antimärchen? — Gedanken zu Basiles „Lo viso"*; München, 1965.

Sieht man sich nun die Ballade von der morphologischen Seite an, so fällt als metrisches Strukturelement die Alternation auf. Die natürliche Sprachakzentuierung der Worte folgt dem trochäischen Versfuß ohne Widerstand, was ein ruhiges Fließen der Sprache, aber auch die Gefahr der Eintönigkeit mit sich bringt. Hier muß die Wirkung des Rhyhtmus einsetzen: Der Dichter duldet keine Tonbeugungen, er achtet immer das Versmaß und läßt nie sprachliche und metrische Betonung divergieren. Der auftaktlose Trochäus beginnt mit einem schweren Iktus, konkret meist mit einem Stichwort unserer Ballade, das der Zeile oder einem Teil der Strophe sein Siegel aufdrückt. Die starke Anfangsbetonung ergibt eine zum Versende leicht fallende Bewegung, was die paarig gereimten Wörter nicht so stark hervortreten läßt.

Die konventionellen Reimwörter — wie „Hand — Band", „Schmerz — Herz", „Meer — leer" — sind keine Klischees, sondern sie sollen bewußt den volksliedhafteinfachen Ton der Ballade verstärken. Prägnante Neubildungen, die durch ihre Sprachbrilanz die Aufmerksamkeit auf sich ziehen könnten, würden stören und werden daher vermieden. Dadurch, daß die Verse immer männlich enden, wird dem häufig einsilbigen Reimwort ein kompakter Charakter gegeben. Die Wirkung des Trochäus wird verstärkt, der Klang der Zeile wirkt härter, spröder:

„Heim sie ritten schweigend, Abend hing im Land ..."

Klang und Rhythmus beschwören einen ernsten Ton, besonders wenn man den Text laut und langsam spricht. Das harte Ansprechen der Zeile wird zuweilen auch geschickt durch die Alliteration verstärkt:

„Lippe glomm auf Lippe, bis die Lust zum Schmerz..."

In andern Zeilen wirkt der Stabreim gliedernd und betonungssteigernd. So können wir beobachten, daß häufig eine Einzelzeile eine in sich geschlossene Aussage bringt, die oft erst durch die Schlußzeile der Strophe mit den übrigen Versen zu einer innigeren Sinneinheit verschmolzen wird. Enjambement tritt nur ganz selten auf. Wenn es heißt:

„Sieben Jahre gingen, und die Nessel stand
Sieben Jahr an jedem deutschen Straßenrand".

So versinnbildlicht die Dehnung über das Zeilenende und die Wiederholung der Zahl eine außerordentlich lange Zeit. Ist im Märchen das Auflösen von Abstrakta in Wortketten — „und er lief und lief und lief" statt kürzer und abstrakt „er lief lange" — typisch für das Umsetzen von Bildern in die Sprache, so finden wir hier verwandte stilistische Technik.

Der sechshebige Vers der Ballade bildet eine Langzeile, die nach Unterteilung verlangt. Häufig erfolgt diese syntaktische Gliederung nach dem dritten Versfuß. Es entstehen dadurch zwei Kola von gleicher Länge, die nicht selten in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen. Wenn es etwa heißt: „Eine Nessel brach er, ..." fragt man unwillkürlich: was geschieht mit ihr? — „gab er ihrer Hand", ist die Antwort. Spannung entsteht auch, wenn zwei verschiedene Bereiche nebeneinander gesetzt werden, wie in der oben zitierten Zeile „Heim sie ritten...".

Die Zäsur in der Zeilenmitte schafft eine stimmungsschwere Pause, nach der durch den Wechsel der Beobachtungsebene die Düsterkeit des zweiten Kolons auf das erste zurückfällt.

Eine Dreiteillung erfolgt in der Zeile:

„Ach, / die Treu am Mittag / gilt nur bis zwölf Uhr..."

Das Fließen des Verses wird durch die bedeutungsschweren Pausen angehalten und bringt so den Rhythmus leicht ins Stocken.

Trotz der regelmäßigen Füllung des Metrums sind die Akzente des Versfusses nicht gleichmäßig realisiert: Es ergeben sich Abstufungen in den Hebungen, die erst ein rhythmisches Profil schaffen. So steht zum Beispiel ganz wider die Gesetze des Trochäus in der Anfangszeile der siebten Strophe der Hauptakzent am Versende. Der Eingangskolon wird schnell gesprochen; durch die Verlangsamung im zweiten Teil wird der Rhythmus eindringlicher; jedes Wort wird betont gesprochen:

„Bei der Jagd im Walde stand mit schwerem Sinn,
Stand am Knick der König bei der Königin ..."

In der zweiten Zeile liegt der Haupdiktus wieder am Zeilenanfang. Das Wort „stand" wird aus der vorhergehenden Zeile nochmals aufgenommen und liefert so die Betonungsintensität an der Spitze zur neuen Zeile. Durch das späte Nachziehen der Betonung in der ersten Zeile bekommt der Rhythmus etwas Unruhig-Schleppendes, was der Stimmung des Königs entspricht.

Auf die Funktion der Alliteration wurde bereits hingewiesen; ihr gesellen sich zeitweise auch assonierend Vokale mit Schlüsselcharakter bei. Es kommt sogar zu Binnenreimen — „Eine Nessel brach er..." — — „Zu der Liebsten sprach er..." — welche diese Wirkung noch unterstreichen.

Als weitere wichtige Merkmale sei noch die Konsonantengemination in der 7. Strophe erwähnt, welche die Gespanntheit des Königs sinnfällig artikuliert. Durch Vokaldehnung und Konsonantenreichtum fallen die Dialektstrophen auf, deren Lautmusikalität auch an anderer Stelle aufgegriffen wird. Besonders stark zeichnen das stabende „w" und die „l"-Laute der vorletzten Strophe die Bewegung des Meeres akustisch aus:

„Viele Wellen wallen weit ins graue Meer,
Eilig sind die Wellen, ihre Hände leer..."

Auch die folgende Alliteration mit „sch" läßt ans Wasser denken:

„Eine *sch*leicht so langsam mit den *Sch*western hin,
Trägt in nassen Armen eine Königin ..."

Manche dieser Stilmittel finden sich nicht nur im Volkslied sondern auch im Volksmärchen, wie sie auch von den Brüdern Grimm aufgegriffen und angewendet worden sind[4]. Hinzu kommt die volkstümliche Schlichtheit, mit der einzelne Teile — wie vor allem die Liebeserklärung — gestaltet werden. Unauffällig fügen sich psychologische Differenzierungen ein,

[4] F. Karlinger, *Les contes des Frères Grimm — Contribution à l'étude de la langue et du style*, Paris, 1963.

welche im offenen Dialog den Sprecher jeweils charakterisieren : „Was ist noch nicht mein?" als typisch männliche, „Alles, alles dein" als weibliche Floskel.

Die Handlung, die ‚media in res' geführt hat, deutet in der zweiten Strophe an, um welche Handlungsträger es geht : „er" und Maleen, wobei der Märchenton getroffen wird, wenn „er" mit Königssohn gleichzusetzen ist, während Maleen in der Ballade zweifellos ein „Mädchen aus dem Volk" bedeutet. Standesunterschiede kennt das Märchen nicht, und vor allem die Liebe setzt sich über derartige Differenzierungen hinweg.

Ganz vordergründig und lapidar wird das Brennen der Liebe mit dem Brennen der Nesseln gleichgesetzt. Realität und Symbol verschmilzt, Abstraktes und Konkretes wird ineinander verwoben.

Mit dem Anschneiden des Begriffes „Treue" tritt ein ironischer Zug im Text auf ; der Satz „Ach, die Treu am Mittag gilt nur bis zwölf Uhr" bringt ja einen paradoxen Vergleich, denn die Zeitwerte „Mittag" und „zwölf Uhr" schließen sich gegenseitig aus, weil sie das Gleiche bedeuten, wie auch die beginnende Nacht gleich dem Abend ist.

Es gehört zur Eigenart der Ballade, daß sie klare Gewißheit häufig vermeidet und den Hörer in einer unsicheren Beklemmung hält ; dadurch wird zugleich der Stoff verdichtet, was notwendig ist, um einen relativ langen Märchentext in eine verhältnismäßig kurze Balladenform zu bringen.

Der Wechsel der Szenerie erfolgt nach einem kleinen lyrischen Bild : „... wie ein Blatt verweht, / Das im Wind die Wege fermder Koppeln geht...", das zugleich die Untreue und die schicksalhafte Trennung andeutet.

Es folgen nun drei Strophen, die zweimal das Grimm'sche Lied vom Brennesselbusch anklingen lassen. Das Brennen der Nesseln erinnert den Königssohn an seine Liebe zu Maleen wie das Lied der Renza den Cecio in Basiles „Lo viso", es ist, als sei hier aus dem Unterbewußten längst Vergessenes aufgewirbelt. Der Dichter variiert freilich den Schluß des Liedes aus KHM 198

„Ik hef de Tyd geweten,
....."

in eine Frage :

„Wo is myn Tyd 'eblewen,
Un wo is myn Maleen?"

Wobei „Tyd" = Zeit in beiden Fällen Schlüsselwort ist.

Die nächste Szene führt zur Begegnung von Königin und Maleen, der beiden Liebhaberinnen des Königssohnes. Das „streifte" deutet die Unruhe der Königin an, welche durch die Worte ihres Gemahls verwirrt ist. Die Begegnung der beiden ist unmärchenhaft psychologisierend gezeichnet : Auf das „leise" Sprechen der Dame folgt das „leiser" der Magd, eine Parallelstellung, die verdeutlicht, wie sehr die beiden Ahnenden und Wissenden vor dem wahren Benennen der Dinge zurückschrecken. Nur das"... und ich heiß Maleen" zieht endlich für die Königin den Schleier von der Unsicherheit ab. Die Ballung, die durch das Umgehen und Verschweigen der bitteren Tatsachen entstanden ist, bricht jäh zusammen. Der Königin bietet sich märchenfremd und sagenhaft nur ein Ausweg : der Freitod. Bei Basile stirbt Renza an gebrochenem Herzen und Cecio wählt

den Freitod, in unserer Ballade wird kein so düsterer Schluß gestaltet, aber die Trostlosigkeit und Hoffnungslosigkeit klingt ebenso schmerzlich mit dem „Nimmer-nimmermehr" an. Maleen vermag die Enttäuschung nicht zu überwinden, und wie einst die Liebe „ewig, ewiglich" war, so könnte es jetzt auch für die Ablehnung und Verweigerung gelten.

Werfen wir noch einen Blick auf technische Details der Ballade, so sehen wir, daß märchenähnlich auch der Wechsel von Präteritum in den erzählenden Teilen und von Präsens in den lyrischen Abschnitten wirkt. Die direkte Rede, die ja zumeist in den Balladen eine große Rolle spielt, erhält die Funktion grundsätzlicher Weichenstellung im Handlungsablauf; auch das dem Märchen verwandt [5].

Das häufige Fehlen des Artikels läßt das Substantiv unmittelbarer hervortreten und das Individuelle verblassen. Die sparsam gesetzten und damit die Einfachheit und Schlichtheit des Textes betonenden Adjektive dienen einer intensiveren Charakterisierung. Der Dichter verwendet gern kurze, einfache Wörter, die der Umgangssprache des Alltags entnommen sind. Die sinntragenden Wörter werden zur Betonungssteigerung in ganz kurzem Abstand wiederholt. So entsteht eine Skala von Suggestivworten, an der man die thematische Linie des ganzen Gedichts ablesen kann: Liebe, Hand, Nessel, Lippe, Herz, Treue, sieben Jahr, Brennesselbusch, Meer. Die Substantive erinnern an die Stichworttechnik des französischen Impressionismus und Symbolismus; Münchhausen liebt es, Augenblicksbilder zu schaffen.

Meist ist es die letzte Zeile einer Strophe, welche die Spannungssteigerung enthält. Die Schlußzeilen der drei letzten Strophen lassen die Katastrophe deutlich zur Entladung kommen. Keine Zeile steht hier zuviel, größere Verdichtung wäre nicht mehr zu erreichen.

Die drei Menschen dieser Ballade sind keine Schablonen. Die egozentrische Erotik des Königssohnes, die schenkende Hingabe Maleens und die stille Resignation der Königin, die zur Verzweiflungstat führt, zeigen typisch menschliche Verhaltensweisen.

Die Dichterin Ina Seidel hat sogar bestritten, dass der „Brennesselbusch" eine Ballade sei, und sie läßt sie „in ihrer Wirkung zu schierer Lyrik" werden [6]. Dieser Ansicht können wir uns nicht anschließen, zumal in dieser Ballade nicht eine Szene dargestellt wird, sondern sich in durchaus epischer Weise das Problem einer Liebe des Mannes zwischen zwei Frauen entfaltet. Die dramatische Hinordnung auf den Konflikt ist absolut balladesk.

Dagegen könnte man zweifellos von einer lyrisch getönten Ballade sprechen, wie es ja auch gerade im Bereich der Volksromanzen Texte gibt von starker Bilderkraft und elementarer Stimmung.

KHM 198 endet glücklich und schließt mit einem Kinderlied, das nach Ansicht Friedrich von der Leyens [7] später angefügt wurde. Deutet

---

[5] F. Karlinger, *La funzione del monologo e del dialogo nelle fiabe di Basile e Creangă*, in „Lettere Nouve", 1964, nr. 5, pg. 23 ss.

[6] Ina Seidel, *Börries von Münchhausen, Zu einer Neuausgabe seiner Lieder und Balladen* in „Westermanns Monatshefte", 1950/51, H. 11, pg. 71.

[7] Friedrich von der Leyen, *Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm*, Düsseldorf, 1964.

nicht die Rückkehr Maleens in eine zerstörte Jugendheimat auch eine tiefere Katastrophe an, die nur mühsam überspielt werden kann? Es wäre eine Frage an den Psychologen, die Frage der Rückkehr ans Licht aus dem Dunkeln und des Durchbruchs aus geborgener Gefangenschaft in eine zerstörte und nur dem Schein nach freie Oberwelt zu interpretieren.

Der Stoff enthält zweifellos eine tragische Schicksalsbestimmung und ein Ausgeliefertsein des Menschen an unbekannte Mächte, aber auch ein Versagen des Mannes in Dingen der Liebe, mag nun Magisches im Spiele sein oder nicht.

Die Umsetzung des Märchenhaften und die Verschmelzung der Züge von KHM 198 und Basile III, 3 scheint jedoch in der Ballade vom Brennesselbusch gelungen.

Bőrries von Műnchhausen

BALLADE VOM BRENNESSELBUSCH

Liebe fragte Liebe: „Was ist noch nicht mein?"
Sprach zur Liebe Liebe: „Alles, alles dein!"
Liebe küßte Liebe: „Liebste, liebst du mich?"
Küßte Liebe Liebe: „Ewig, ewiglich!" — —

Hand in Hand hernieder stieg er mit Maleen
Von dem Heidehügel, wo die Nesseln stehn,
Eine Nessel brach er, gab er ihrer Hand,
Zu der Liebsten sprach er: „Uns brennt hießrer Brand!

Lippe glomm auf Lippe, bis die Lust zum Schmerz,
Bis der Atem stockte, brannte Herz an Herz,
Darum, wo nur Nesseln stehn am Straßenrand,
Wolln wir daran denken, was uns heute band!" —

Spricht von Treu die Liebe, sagt sie, ewig'nur, —
Ach, die Treu am Mittag gilt nur bis zwölf Uhr,
Treue gilt am Abend, bis die Nacht begann —
Und doch wei ßich Herzen, die verbluten dran.

Krieg verschlug das Mädchen, wie ein Blatt verweht,
Das im Wind die Wege fremder Koppeln geht,
Und ihr lieber Liebster stieg zum Königsthron,
Eine Königstochter nahm der Königssohn. —

Sieben Jahre gingen, und die Nessel stand
Sieben Jahr an jedem deutschen Straßenrand,
Wer hat Treu gehalten? Gott alleine weiß,
Ob nicht wunde Treue brennet doppelt heiß!

Bei der Jagd im Walde stand mit schwerem Sinn,
Stand am Knick der König bei der Königin,
Nesselblatt zum Munde hob er wie gebannt,
Und die Lippe brannte, wie sie einst gebrannt:

„Brennettelbusch,
Brennettelbusch so kleene,
Wat steihst du so alleene!
Brennettelbusch,

Wo is myn Tyd'eblewen,
Un wo is myn Maleen?" —

„Sprichst mit fremder Zunge?" frug die Königin,
„So sang ich als Junge", sprach er vor sich hin.
Heim sie ritten schweigend, Abend hing im Land, —
Seine Lippen brannten, wie sie einst gebrannt!

Durch den Garten streifte still die Königin,
Zu der Magd am Flusse trat sie heimlich hin,
Welche Wäsche spülte noch im Sternenlicht,
Tränen sahn die Sterne auf der Magd Gesicht:

„Brennettelbusch,
Brennettelbusch so kleene,
Wat steihst du so alleene!
Brennettelbusch,
Ik hev de Tyd 'eweten,
Dar was ik nich alleen!"

Sprach die Dame leise: „Sah ich dein Gesicht
Unter dem Gesinde? Nein, ich sah es nicht!"
Sprach des Mädchen leiser: „Konntest es nicht sehn,
Gestern bin ich kommen, und ich heiß Maleen!" —

Viele Wellen wallen weit ins graue Meer,
Eilig sind die Wellen, ihre Hände leer,
Eine schleicht so langsam mit den Schwestern hin,
Trägt in nassen Armen eine Königin. — —

Liebe fragte Liebe: „Sag, weshalb du weinst?"
Raunte Lieb zur Liebe: „Heut ist nicht mehr wie einst!"
Liebe klagte Liebe: „Ists nicht wie vorher?"
Sprach zur Liebe Liebe: „Nimmer — nimmermehr."

ANALIZA POEZIEI *STALACTITA* DE LUCIAN BLAGA

Poezia *Stalactita* face parte din volumul de debut al lui L. Blaga : *Poemele luminii* (1919). pe care G. Călinescu îl aprecia ca stînd prea direct sub influența unui vitalism dionisiac nietzschean, relevînd un „panteism bucolic", indiscutabil mai realizat în momentele în care spiritul poetului „stabilește printr-un simț legături cu Universul și trăiește în undele lui"[1]. Înnotă generală, aprecierea va reveni și în exegezele mai din urmă, cu unele distincții sau rectificări, precizîndu-se că unitatea volumului de debut ar fi dată de „ideea luminii", celebrată ca „impuls cosmic generator de viață", „principiu energetic universal", de unde și acel „vitalism" dionisiac atît de frecvent în poeziile lui Blaga, dar și unele semnificații mai aparte, descifrate în „gesturile extatice de identificare cu lumina, de contopire prin ea cu formele elementare ale vieții", însoțite de „ezitări interogative" în fața unor „taine" cele ascund lucrurile — „echivalent sufletesc al ispitirilor cunoașterii"[2]. Mai mult, Alexandru Tănase constată că ideea centrală din acest volum, tema poetico-filosofică (cuprinsă și în poezia—profesiune de credință : *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*) se constituie ca un „nucleu de permanență", un fel de „cosmocentru" al întregii opere [3].

De aceea ni se pare important să reținem că în cele mai valoroase lucrări de analiză asupra poeziei blagiene apărute în anii mai din urmă poezia *Stalactita* este curent asociată semnificației ideii „luminii", definitorie pentru gîndirea poetico-filosofică ce stă la baza acestui prim volum. De pildă, în *Opera literară a lui Lucian Blaga* (poate cea mai bună exegeză monografică de pînă acum), George Gană interpretează *Stalactita* din perspectiva unui Blaga — „poet solar", întrucît soarele ar fi miezul accesibil al luminii, răspunzînd deopotrivă nevoii de absolut a poetului și sensibilității lui la natură. De aici și ipostaza în care „poetul se simte columnă în templul păgîn al naturii, închinat soarelui, « o stalactită într-o grotă uriașă, / în care cerul este bolta », receptacol al luminii"[4]. Ca atare, poezia *Stalactita*, ca și *Noapte ecstatică*—corespondentul ei „nocturn" (unde întîlnim aceeași „abandonare în ploaia de lumină"), ar fi expresia contemplării extatice a luminii, a „sentimentului de calmă integrare cosmică", putînd fi raportată, ca o corespondentă, în „alt registru sufletesc și stilistic", poemelor tipic expresioniste în ipostaza dezlănțuirilor dionisiace, cum ar fi : *Vreau să joc!*, *Fiica pămîntului joacă*, *Dați-mi un trup voi munților* ș. a.

Această categorisire pornește de fapt de la distincțiile pe care însuși L. Blaga le făcea în *Filosofia stilului* asupra celor două moduri de expresie a „năzuinței absolutului" în expresionism, care ia „cînd înfățișarea statică" (ca în arta orientală), cînd „dinamică" (cum ar fi în arta apuseană, îndeosebi gotică și contemporană). Ambelor modalități de expresie le sînt recunoscute posibilități egale (nici una nu ar fi superioară celeilalte în privința capacității de expresie). Totuși, observă George Gană, L. Blaga „preferă" modul static al expresionismului, „trecînd repede de la *Vreau să joc!* la *Stalactita* și convertind dionisiacul tracilor în contemplativitatea lui Zamolxe". Explicația s-ar găsi în temperamentul contemplativ, profund melancolic, deloc dionisiac, al poetului Blaga, la a cărui modelare spirituală, printre altele, a contribuit „în mare măsură" filosofia orientală (Upanișadele) [5]. Recunoaștem aici o valorificare, ce-i drept într-un context explicativ mai larg, a remarcii făcută încă de G. Călinescu, potrivit căreia *Poemele luminii* sînt „pătate de considerații filosofice și de un nietzscheanism zgomotos, în nepotrivire cu temperamentul nesanguin, cam rilkean al poetului" [6].

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941, p. 792.

[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, EPL, 1963, p. 70, 75. Spre aceeași idee, nuanțată diferit, converg și alte interpretări, dintre care amintim : G. Ivașcu, *Introducere* la vol. *Poezii* de Lucian Blaga, EPL, 1966, p. XLIII—XLIV ; Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, EPL, 1967, p. 11—14 ; Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, 1970, p. 25—26 ; Melania Livadă, *Inițiere în poezia lui L. Blaga*, Cartea Românească, 1974, p. 42—44 ; Alexandru Tănase, *Lucian Blaga — filosoful poet, poetul filosof*, Cartea Românească, 1977, p. 321.

[3] Alexandru Tănase, *op. cit.*, p. 319.

[4] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva (col. „Universitas"), București, 1976, p. 161—162.

[5] Idem, *op. cit.*, p. 118—119, 121.

[6] G. Călinescu, *op. cit.*, *loc. cit.*

Urmărind motivul „luminii" în ansamblul liricii lui Blaga, G. Gană, dealtfel ca și alți exegeți, îl asociază și pe cel din *Stalactita*, fără a-i deduce mai întîi semnificația sa contextuală care, după părerea noastră, este mult mai complexă. Maniera aceasta, mai generală criticii noastre literare, implică, în mod inevitabil, o doză de impresionism. Instructivă în acest sens ni se pare chiar lucrarea de analiză stilistică modernă asupra poeziei blagiene a Alexandrinei Indrieș: *Corola de minuni a lumii* (Edit. Facla, 1975); impresionismul își face loc și aici, cu toată aplicarea la text a unor principii sau „ipoteze" de lucru derivate din lucrările de poetică și stilistică modernă, devenite clasice, ale unui R. Jakobson, A. Greimas ș. a. De pildă, propunîndu-și să releve „notele componente ale cîmpului semantic" specific termenului de „lumină" în opera lui L. Blaga, alături de alți termeni-simbol autoarea pornește prin a-i descifra sensul metafizic în concepția cosmologică a lui Blaga, făcînd apel mai întîi la unele aforisme sau poezii (cum ar fi *Lumina*). Totuși, în cele din urmă, autoarea se fixează la dubla semnificație pe care simbolul „lumină" îl are în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* care deschide volumul *Poemele luminii*, adică: lumina *rea* (plus-cunoaștere) și lumina *bună* (minus-cunoaștere). Acestea ar fi și cele două sensuri fundamentale care se regăsesc în toată opera lui Blaga, în conotații și combinații variate [7]. Din această perspectivă este interpretat și simbolul „luminii" din *Stalactita*, văzut ca o posibilă „transsubstanțializare" a eului „sub influența luminii și păcii"[8]. Evident, și aici ni se relevă doar o latură a semnificației pe care simbolul luminii o are în *Stalactita*, aceea care ar corespunde tendinței omului de a cunoaște „necunoscutul", „misterul" din care derivă „lumina primordială", „creată în ziua dintîi" — cum spune Blaga însuși în poezia *Lumina*. La Alexandrina Indrieș, impresionismul derivă din însuși procedeul general de lucru adoptat pentru întreaga lucrare, acela de a descifra semnificațiile termenilor urmăriți nu din contextul întregii poezii, în mod firesc, ci din „microcontexte" sau „microtexte", cum le spune autoarea, pe care apoi le asociază altor „microtexte" din alte poezii. E ca și cum ai „decupa" o metaforă din contextul său și ai încerca să-i relevi apoi sensul în sine.

Analiza poeziei *Stalactita* ne demonstrează însă nu numai că semnificația ei este ceva mai complexă decît cea relevată pînă acum de autorii amintiți, ci și faptul că simbolul de prim plan este altul decît cel al „luminii", deși se află în directă relație de semnificație cu acesta. La prima citire, poezia pare a fi foarte simplă:

Tăcerea mi-este duhul —
Și-ncremenit cum stau și pașnic
Ca un ascet de piatră
Îmi pare
Că sînt o stalactită într-o grotă uriașă,
În care cerul este bolta:
Lin,
Lin,
Lin — picuri de lumină
Și stropi de pace — cad necontenit
Din cer —
Și împietresc în mine[9].

Scrisă în versuri libere de o factură modernă aparte, variind de la măsuri de o silabă (v. 7 și 8) la cele de 15 silabe (v. 5), un element ordonator important în construcția poetică a *Stalactitei* rămîne în primul rînd sensul gramatical condus de un ritm interior cu totul particular, dar caracteristic multor poezii ale lui Blaga, mai ales celor din primele volume. Noutatea lor sub acest aspect a surprins pe mulți critici, determinîndu-l și pe G. Călinescu să le aprecieze ca reducîndu-se „la cîteva propoziții frînte într-o aparență de versificație", dar condensîndu-se „pe un singur punct, într-o metaforă"[10]. S-a vorbit chiar de o „lipsă de formă" sau de o „tendință spre inform" mai generală poeziilor din *Poemele luminii*, ca o influență a expresionismului german sau a artei orientale[11].

Constatăm însă că poezia *Stalactita*, ca și altele din volumul *Poemele luminii*, cu tot modernismul facturii sale, are o construcție poetică foarte îngrijită, voit căutată, menită să sugereze mai pregnant elementele centrale de mesaj. Pompiliu Constantinescu era deci îndreptățit să susțină că primele poeme ale lui Blaga utilizează „o factură destul de disciplinată și organică"

---

[7] Alexandrina Indrieș, *op. cit.*, p. 36.
[8] *Ibidem*, p. 40.
[9] Lucian Blaga, *Poezii* (antologie), EPL, 1966, p. 31. (Vezi și vol. *Poemele luminii*, 1919).
[10] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 792.
[11] George Gană, *op. cit.*, p. 119.

După el, tehnica de construcție a acestor poeme ar consta într-o amplă comparație între „un termen concret, de puternic imagism, și un termen spiritual de transparentă înțelegere". Ar fi vorba de o comparație de tip clasic, așa cum o întîlnim la Homer și Virgiliu, „numai cu o aparentă dezordine formală, fiindcă folosea versul liber, de o aritmie căutată pînă la ostentație tipografică. De aici caracterul exterior și semidescriptiv al acestui lirism cu toate semnele lui de ultim modernism" [12].

Dar aceste așa-zise ample comparații de tip clasic de cele mai multe ori nu sînt decît niște „metafore coalescente", realizate fie pe anumite secvențe, fie pe întreaga poezie, ca în cazul *Stalactitei*, determinîndu-le astfel, în consecință, însăși structura lor compozițională aparte. Ca atare, și discursul poetic din *Stalactita* (exprimat în ediția din 1919 printr-o singură frază) se constituie într-o structură compozițională de tipul $A = B(b_1+b_2)$, care echivalează cu cei *doi termeni ai „metaforei coalescente"*, cel de-al doilea, cel „apozițional", fiind ca de obicei mai amplu dezvoltat. Practic, secvența A este constituită numai din primul vers : *Tăcerea mi-este duhul*, iar secvența B din restul de 11 versuri. Distincția între aceste secvențe este marcată și de Blaga prin grafemul „ — ", curent folosit de autor și în alte situații.

Secvența A („Tăcerea mi-este duhul") conține de fapt ideea dominantă de mesaj a întregii poezii, iar *secvența B* are menirea să explice poetico-imagistic semnificația ideii din prima secvență. Dar decodarea semnificației acestei idei se complică, pentru că prima secvență, care în cazul „metaforei coalescente" ar trebui să conțină un sens concret, prezintă la Blaga un plus de ambiguitate, datorită faptului că cele două substantive : „duh" și „tăcere" se simbolizează reciproc prin însăși relația în care sînt puse, deși ambii termeni se găsesc în aceeași relație și în limbajul comun, e drept însă că adesea și aici relația imprimă expresiei o notă de maximă. Dar chiar dacă admitem pentru „duh" sensul de „spirit" pe care-l întîlnim frecvent atît în limbajul comun, cît și în aforismele lui Blaga [13], totuși propoziția „Spiritul (duhul) meu este tăcerea" rămîne dominant ambiguă prin *metafora „tăcerii"* pe care o conține.

Ampla *secvență B* este menită, chiar în intenția poetului, să ne sugereze înțelesul atitudinii sale spirituale încifrată în metafora „tăcerii". Dar explicația ce ne-o oferă secvența B este tot de natură metaforică, realizîndu-se în ansamblu ca o amplă *metaforă apozițională* la metafora „tăcerii" din secvența A. De fapt, aici avem acel tip de metaforă pe care însuși L. Blaga l-a numit *revelatorie* și spre care se îndrepta adeziunea sa totală, considerînd că, în opoziție cu „metaforele plasticizante" care nu sporesc semnificația faptelor, ci doar „întregesc expresia lor directă", cuvîntul ca atare, dimpotrivă *metaforele revelatorii* sînt destinate „să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui „mister", prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară" [14]. Să reținem deci că nu întîmplător în creația lirică a lui Blaga se întîlnesc frecvent tocmai astfel de metafore „revelatorii", care prin însăși construcția lor dau o structură aparte multor poezii ale sale, iar pe de altă parte, pe lîngă „cheia" înțelegerii lor implicată în această construcție, aduc și încifrări metaforice dintre cele mai diverse și mai neașteptate, sporind astfel și mai mult ambiguitatea mesajului poetic, așa cum se întîmplă și în cazul poeziei *Stalactita*. Parafrazîndu-l pe Blaga, am putea spune, nu fără temei, că în această poezie „neînțelesul" din secvența A se preschimbă în „neînțelesuri" și mai mari în secvența B.

Gramatical, *secvența B* este constituită din două fraze care se disting ca două *subsecvențe* clar delimitate ca structură și idei (b_1+b_2), dar care se corelează între ele, în sensul că *subsecvența* b_1 care e dependentă de *secvența A* ca apoziție sau ca membru explicativ al „metaforei coalescente", pune totodată termenii de relație necesari pentru înțelegerea celei de-a doua fraze cuprinse în *subsecvența* b_2. La rîndul ei, semnificația încifrată în ultima subsecvență se răsfrînge asupra subsecvenței b_1 printr-un proces de translație simbolică, oferind astfel „cheia" unei posibile descifrări a sensului implicat în metafora „tăcerii" din secvența A.

Subsecvența b_1 conține o frază ai cărei constituienți sintactici sînt ordonați într-o simetrie cvasiechivalentă. Cele 5 versuri pe care se întinde fraza grupează cei doi termeni ai simetriei pe cîte două versuri de dimensiuni mai mari, aproximativ egale — două cîte două (versurile 2—3 cu 5—6), despărțite de un vers scurt (v. 4), care conține propoziția regentă „*Îmi pare*" :

2. (Și) — ncremenit cum stau și pașnic
3. Ca un ascet de piatră
4. *Îmi pare*
5. Că sînt o stalactită într-o grotă uriașă,
6. În care cerul este bolta :

---

[12] Pompiliu Constantinescu, *Poeți români moderni*, în *Scrieri*, vol. I, EPL, 1967, p. 266

[13] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, Cartea Românească, București, 1920, p. 3 („Nu numai cu logică materială trăiește omul, ci și cu — duhul").

[14] Idem , *Trilogia culturii*, ELU, București, 1969, p. 279.

În primul termen al simetriei avem o propoziție modală, care ne fixează ipostaza „statică" și „pașnică" a poetului, marcată plastic printr-o comparație care constituie și punctul de plecare al integrării lui în ordinea elementelor naturii : „Și — ncremenit cum stau și pașnic / ca un ascet de piatră". În cel de-al doilea termen, poetul realizează deja saltul din ordinea umană în cea naturală, integrarea fiind marcată și gramatical prin propoziția subiectivă : (îmi pare) „că sînt o stalactită într-o grotă uriașă". Dar determinantul acestei ipostaze integratoare prin propoziția atributivă „în care cerul este bolta" (determinant al „grotei uriașe") vizează de data aceasta elementul natural, amplificînd hiperbolic însuși saltul poetului din micro- în macro-cosmic.

Simetria astfel distribuită realizează un fel de paralelism de similitudine între elementul uman și cel natural. Este un mod de construcție poetică frecvent întîlnit în poeziile lui Blaga, caracteristic felului de a vedea și proiecta „identitatea existențială" a lucrurilor sau, cum spun unii critici, poetul procedează „din principiu la exagerarea nelimitată a senzației, la transcendentalizarea viziunii", de unde și „hiperbolizările colosale ca procedeu curent"[15]. Baza acestei viziuni o aflăm, cum se știe, în concepția cosmică a poetului, care dă lumii în ansamblu o echivalență „de vrajă ontologică", raportînd totul, static și introspectiv, la elementele universului, într-o continuă aspirație de identificare cu ele, așa cum se destăinuie și Zamolxe într-unul din pateticele-i monologuri de sihastru vizionar : „Mă-mpărtășesc cu cîte un strop din tot ce crește / și se pierde, / nimic nu mi-e străin (. . .) de mult am uitat să fac deosebirea între mine și lucruri. . ."[16].

Fără-ndoială că acest salt dintr-o ordine în alta, din „existențialul contingent" în „existențialul cosmic", semnifică acea tendință permanentă a omului de a-și apropia „necunoscutul", de a cunoaște „misterul" lucrurilor, cum zice Blaga, prin care omul se „revelează" pe sine însuși. Tendința aceasta o aflăm în prim plan și în *Stalactita*. Dar imaginea „ascetului de piatră", „încremenit" și „pașnic", din poezia noastră, este de fapt o ipostază a celui care așteaptă, „extatic" ca un sihastru ascet, să i se „reveleze" misterul, să coboare „din cer", din „necunoscut", lumina înțelegerii, cunoașterea misterului universal. Tocmai de aceea, imaginea aceasta devine și elementul „cheie" pentru înțelegerea *subsecvenței* b_2, în care ni se prezintă o acțiune inversă decît cea din *subsecvența* b_1, adică acțiunea așteptată : „misterul" își sloboade tainele lui asupra omului, întocmai cum se slobod picăturile de apă din bolta grotei într-o peșteră, fixîndu-se în stalactitele care concretizează „misterul" peșterilor :

7. Lin,
8. Lin,
9. Lin — *picuri de lumină*
10. *Și stropi de pace* — cad necontenit
11. Din cer —
12. Și împietresc în mine.

Deci „picuri de lumină", dar și „stropi de pace", adică două simboluri asociate, fiecare cu semnificația lui, asociere fără de care nu poate fi înțeleasă ideea dominantă de mesaj fixată în primul vers. Mai mult, semnificația propriu-zisă a „luminii" nu vine în primul rînd din perspectiva „luminii" omului (ca plus sau minus cunoaștere), ci din cea a „luminii primordiale", „lumina creată în ziua dintîi" (vezi *Lumina)*, trimisă omului. Poetul nu „se închipuie", cum s-a spus, o „coloană de lumină", ci el este „luminat" cu zgîrcenie de această „lumină primordială" care coboară și se lasă absorbită puțin cîte puțin.

Cu alte cuvinte, în poezia *Stalactita* avem o punere în plan liric, pentru prima dată, a coordonatelor de bază ale ideii metafizice care va fi dezvoltată ulterior în mitul poetic al *Diferențialelor divine*. Să amintim aici că „diferențialele divine", care provin de la „Marele Anonim", au capacitatea de „a participa la integrări cosmice", luînd naștere natura, viața, făpturile. Dar Marele Anonim și-a luat măsuri de precauție pentru a nu putea fi „reprodus" în întregime, punînd „în circulație" numai o parte din „diferențialele divine" ce le deține. Omul este făptura care deține cele mai multe dintre aceste diferențiale, fiind mai aproape de o integrare totală. De aceea el tinde permanent către o „revelare" a misterului absolut, către o echivalare a sa cu „Marele Anonim". Totuși, posibilitățile lui sînt limitate, de unde și expresia „cenzurii transcendente". De aici, deci, cum s-a spus, și „măreția", ca și „tragismul" condiției umane.

Privită din această perspectivă de înțelegere, simbolul central în poezia noastră devine „stalactita". Cum se știe, ea nu este legată ca „stalagmita" de contingentul imediat, ci e suspendată de bolta grotei, ceea ce în plan poetic echivalează cu o detașare a poetului de acest

---

[15] Vezi Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 13.
[16] Cf. și Melania Livadă, *op. cit.*, p. 27—28.

contingent ca „revelare" şi fixarea lui undeva pe linia „cenzurii transcendente", detaşare („revelare") care este produsul acelor „calităţi" (diferenţiale) pe care Marele Anonim le dăruie cu „zgîrcenie". Dar tot în acest sens, poezia *Stalactita* ni se pare edificatoare şi prin simbolul „stropilor de pace" asociaţi „picurilor de lumină" ce „cad necontenit din cer" şi „împietresc" în poet. Astfel asociaţi, „stropii de pace", prin semnificaţia lor, au o funcţie de „catharsis" deliberat. Deci, de-abia din acest moment începem să descifrăm semnificaţia simbolului „tăcerii" din versul „Tăcerea mi-este duhul", care cuprinde ideea centrală de mesaj a poeziei.

În fond, imagistica din restul poeziei, menită să explice această idee — mesaj, este dominată, nu întîmplător, tocmai de simbolul *stalactitei*. Chiar şi o sumară statistică în cîmpul semantic al termenilor folosiţi în poezie relevă faptul că cei mai mulţi se circumscriu acestui simbol dominant : *tăcere, încremenit, pașnic, ascet, piatră, grotă, boltă, împietresc, pace* etc. În schimb, simbolul *luminii* nu este reprezentat decît de fenomenul căderii „picurilor de lumină" din cer, dar şi acest simbol este în ultimă instanţă subordonat simbolului central al *stalactitei*. Această subordonare este condiţionată tocmai de asocierea simbolului „picurilor de lumină" (ca element de cunoaştere) cu cel al „stropilor de pace". Ca atare, datorită acestei asocieri, semnificaţia întregului mesaj al poeziei *Stalactita* e fixată în această stăpînită „înţelepciune budistă" în înţelegerea „misterului" lumii cuprinsă în ideea *tăcerii* şi a *păcii*. De aici şi importanţa deosebită pe care motivul „tăcerii" îl are în întreaga lirică a lui L. Blaga, la care s-au referit deja unii critici literari [17], şi nu întîmplător în *Poemele luminii* (1919) un ciclu de poeme se intitula *Tăcerea*. Nici un alt poet român, constată Al. Tănase, „nu a cîntat cu atîta ardoare *tăcerea* ca un echivalent sufletesc al liniştii şi calmului din lumea înconjurătoare", ceea ce nu înseamnă „pesimism" sau „misticism" ci mai degrabă „un fel de înţelepciune indiană" [18].

Tăcerea, conţinătoare de „taină", cum zicea Octav Şuluţiu, nu este aşadar numai o „cale" de a intra în comunicare cu substanţa „muzicală"a lumii, ci, implicit, şi o expresie conştientă a limitelor omului în tendinţa sa de cunoaştere a „misterului" absolut al lumii. Trăirea în „undele" universului, cum zice G. Călinescu, îi dă însă omului putinţa de a se contopi cu „lumina primordială" ca simbol al cunoaşterii, ca „revelare" a capacităţii sale prin care consemnează „saltul" din existenţialul contingent în lumea „misterului" cosmic. Saltul acesta este însă „frînat" de însăşi conştiinţa limitelor cunoaşterii umane, aşa cum apare ea în concepţia lui L. Blaga. Or, tocmai această ipostază conştientă de limitată „revelare" dă şi semnificaţia de fond a simbolului „tăcerii" din *Stalactita*. Astfel descifrată în perspectiva ideii metafizice din „Diferenţialele divine", semnificaţia simbolului „tăcerii" defineşte atitudinea spirituală blagiană încifrată în ideea dominantă de mesaj a poeziei. Asociate, simbolul „luminii" şi cel al „păcii", cu semnificaţiile lor distincte, devin determinanţi implicaţi ai simbolului „stalactitei", care se impune ca simbolul „cheie" în descifrarea semnificaţiei „tăcerii". Şi, oricît ar părea de curios, această semnificaţie din poezia *Stalactita*, astfel descifrată, prezintă un interes mult mai larg pentru lirica lui L. Blaga, cel puţin pentru o bună parte din ea, chiar pentru unele dintre cele definitorii asupra concepţiei estetice blagiene, aşa cum ar fi, de pildă, însăşi poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, unde înţelegere „luminii" poetului reclamă inevitabil o trimitere comparativă la semnificaţia cuprinsă în poezia *Stalactita*.

Marin Buga

---

[17] Vezi Octav Şuluţiu, *Valoarea tăcerii în poezia lui Lucian Blaga*, în vol. *Scriitori şi cărţi*, Ed. Minerva, 1974 ; G. Gană, cap. *Tăcerea*, în *op. cit.*, p. 239—245 ; Alexandru Tănase, cap. *Fascinaţia misterului şi poezia tainei*, în *op. cit.*, p. 316—332 ş. a.

[18] Alexandru Tănase, *op. cit.*, p. 325.

INFORMAȚII INEDITE DESPRE TINEREȚEA LUI COSTACHE NEGRI

PAUL PĂLTĂNEA

Monografiile și studiile dedicate lui Costache Negri nu conțin prea multe informații referitoare la anii tinereții, cu toate că fondurile arhivistice de stat păstrează, așa cum vom arăta, documente cu știri interesante despre această primă perioadă a vieții sale.

Se știe că Negri s-a născut la Iași, martie 1812, în casele Luca [1], cum singur mărturisește într-o scrisoare către fiica sa Josefina, dar părinții nu rămîn prea multă vreme în capitală și se reîntorc la Bîrlad. La 27 februarie 1813, într-o scrisoare inedită adresată lui Iordache Donici, fratele mamei, se dă și amănuntul : ,,cumnatul Petrachi și cumnata Zmărăndița să află la Bîrlad și sînt sănătoși cu toții" [2]. În acest oraș, apropiat de moșia părintească Blînzi, unde va îndeplini și funcția de ispravnic al ținutului Tutova în intervalul 1808 — octombrie 1809, Petrache Negre își construise o casă ,,tocmită" la 29 noiembrie 1807, cu temelie de cărămidă, dușumele și obloane ,,după proba ce s-au însămnat pe hîrtii iscălită de dumnealui" [3].

Copilăria și-o petrece Costache Negri la Bîrlad și la Blînzi, unde, poate, mai vietuia bunica, băneasa Maria Negre. Nu știm dacă își va fi însoțit părinții în călătoria pe care aceștia o fac la Iași în februarie 1815 [4], și nici cîtă vreme va fi stat pe la Tecuci și Focșani în anii cînd tatăl este ispravnicul ținuturilor Tecuci și Putna.

Poate primul îndrumător în ale învățăturii i-a fost chiar părintele său, un bun ,,geometru", dar și un om de cultură. Prețuia poezia prietenului său Costache Conachi, care obișnuia, din cînd în cînd, să-i trimită cîte un ,,stih". Probabil că cunoștea și limba franceză, căci prin februarie 1813 primea de la consulul Franței la Iași o chitanță, scrisă în limba franceză, pentru o sumă de bani ce urma s-o încaseze de la doi supuși francezi [5].

La izbucnirea mișcării eteriste, Petrache Negre este însărcinat de ,,vremelnicească căimăcămie" să meargă la pașa de la Brăila spre a-l convinge că moldovenii nu ,,au fost hrăniți la cugetul de răzvrătire al grecilor". Iusuf Pașa nu se mulțumește numai cu asigurările date de Petrache Negre și dorește să poarte discuții și cu o delegație a marii boierimi. După informațiile consulatului austriac din Iași, noua delegație, formată din vornicul Teodor Balș, banul Ioan Tăutul și Petrache Negre, urma să plece la 1 mai spre Brăila. Este posibil că aga Negre nu s-a mai întors la Iași, după prima călătorie la Brăila, și s-a oprit la Focșani, de unde ca ispravnic de Putna, sau la Bîrlad, și-a luat familia și a trecut Prutul la Leova. La 4 mai 1821 era aici cu soția sa Smaranda, fiul Constantin, cele trei fiice și mai mulți servitori și slujnice [6]. După ce a expirat perioada de carantină, au plecat cu toții la Chișinău, unde se aflau vornicul Iordache Rosetti-Rosnovanu, unchiul soției, Costache Conachi și alte rubedenii ale soției

La Chișinău, unde se produce moartea tatălui, în jurul datei de 6 martie 1823, Costache Negri mai rămîne pînă la luna noiembrie, cînd mama sa cerea autorităților pașaportul necesar pentru a se întoarce la Iași ,,cu copiii, slujitorii și toată pojijia" [7]. Poate că la Chișinău Costache Negri și-a continuat învățătura în una din școlile orașului, dar nu avem nici o dovadă că a frecventat școala Mitropoliei, așa cum au susținut Gh. N. Munteanu-Bîrlad și E. Boldan [8].

Împovărată de datorii, după moartea soțului, Smaranda Negre [9] rămîne la Iași în preajma mătușii sale, Ecaterina, soția domnitorului Ioan Sandu Sturdza. Greutățile pe care le întîmpină

[1] C. Negri, *Scrieri*, II, Text ales... de E. Boldan, București, 1966, p. 342.

[2] Biblioteca Academiei R.S.R., XXVI/31.

[3] Idem, CCCLIX/77 ; CCX/72.

[4] Idem, XXVI/34, 37.

[5] Idem, CCC/42.

[6] Informație de la cercetătorul Efim Levit de la Chișinău, căruia îi mulțumim și pe această cale.

[7] Efim Levit, *Costache Conachi*, în *De la Cronografie la literatura modernă*, Chișinău, 1974, p. 49.

[8] C. Negri, *Scrieri*, I, p. X.

[9] Tot Negre semnează și Costache în actele și corespondența redactată în românește. Pentru corespondența franceză folosește forma Negry încă din anii tinereții (B.A.R.S.R., ms. rom. 3817). Este greșită deci părerea lui I. E. Torouțiu că această ultimă formă provine din evoluția fonetică a idiomului moldovean, unde *e* final neaccentuat evoluează în *i* (*Studii și documente literare*, II, București, 1932, p. XVII). Părerea e admisă, dealtfel, și de Iorgu Iordan (*Limba noastră la radio*, în ,,Limba română", XXVI, 1977, 3, p. 306).

în plata acestor datorii n-o împiedică să se îngrijiască de învăţătura lui Costache. La 18 februarie 1824 îl şi dăduse pe copil în seama dascălului Gall, fiul medicului Joseph Frantz Gall, „să înveţi franţuzăşti şi nemţăşti" şi avea intenţia să angajeze şi un „dascăl rus să înveţi şi scripca" [10].

Poate şi în anul următor Costache învăţa tot cu dascălul Gall. La 12 iulie 1825 Smaranda îi scria fratelui mai mare, Iordache Donici, că fiul ei „să sileşti cu învăţătura". Răspunzînd, tot acum, şi unor mustrări ale fratelui cu privire la modul în care-şi manifestă dragostea faţă de copiii ei, Smaranda mai adăuga : „Eu pi toţi îi iubesc, dar pi băet un chic mai mult pentru că-i băet şi pentru ca să mai treacă prin auzul meu o pominiri di Negre" [11]. Se pare că în această vreme numai Costache şi micuţa Zulnie, născută, probabil, pe la sfîrşitul anului 1823, erau cu Smaranda la Iaşi. Catinca, fata mai mare, era la un pension din Odesa, din vara lui 1824, iar celelalte două fete, Elena şi Maria-Eugenia, erau peste Prut la unchiul lor, Iordache Donici.

Într-o altă scrisoare, tot din vara anului 1825, Smaranda îi mai scria fratelui Iordache : „Nu ştiu de sînteţi sănătoşi cu toţii şi copiii mei. Mă rog înştiinţează-mă cu cea mai de grabă ocazie ce-i pute găsi, căci mă aflu într-o mie de prepusuri. Copchiii mei cari trăiesc toţi acei de acolo, eu nu ştiu. Ştiu atîta că simt o mari mihnăciune în sufletul meu, dar eu singură nu ştiu pentru ce o să fii... Costăchiţă este sănătos, sărută mîinile Dumneavoastră" [12]. Un alt frate al Smarandei, Panait Donici, îi cerea veşti, la 11 decembrie 1825, despre Costache : „spune-mi învaţă, ori nebunii şi vreme pierdută. Pune-l măcar cîti două, trii ceasuri în Visterie... să să facă logofăt moldovean" Peste o lună, acelaşi unchi, îl îndemna : „să înveţi cu toată silinţa, cînd oi veni să nu-mi fii ruşine mie sau lui de fete" [13]. În toamna anului următor, la 25 octombrie, era la Iaşi cu mama sa, care voia să cumpere un loc al Doniceştilor, ca să-şi facă „nişte căsuţe". Comunicînd această intenţie fratelui mai mare, Iordache, Smaranda Negre îi dădea veşti şi despre buna sănătate a nepotului Costache, care îi „sărută cinstita mînă".

Tînărul Costache, înzestrat pentru cele ale învăţăturii, ascultă bunele îndemnuri ale unchiului Panait, dovedindu-se un elev atît de sîrguincios, încît, după cum mărturiseşte vornicul Costache Conachi, într-o scrisoare inedită din 23 august 1827, acesta nu mai avea ce învăţa „mai nimica" cu, dascălii de pe aice". Vornicul ar fi dorit să angajeze şi pentru Costache pe un dascăl francez Pegeni sau Pagani, care să predea, „cu şederea în casa mea", limbile „nemţească şi franţuzească" la doi copii [14].

Între timp, Smaranda Negre se căsătoreşte cu marele logofăt Costache Conachi la 29 ianuarie 1828. Despre acest eveniment, atît de mult dorit, Conachi îi scria, la 5 februarie, lui Iordache Donici : „Ciasul de mulţămiri, ciasul de fericiri de atăta vreme păsuit, sosind prin săvărşirea însoţirii mele cu pre iubita surioară dumitali la 29 ghenar nu lipsăsc a da şi în ştiinţa dumneavoastră ca să binevoiţi a blagoslovi frăţăşti această sfîntă uniri" [15]. Datorită, desigur, lui Conachi, tînărul Negre va fi înscris la pensionul francezului Etienne Marius Mouton, stabilit la noi prin 1806, şi despre care Kogălniceanu spunea că era „om destul de învăţat pentru atunce" [16]. Costache Negri a început să înveţe la pensionul lui Mouton, în Iaşi, probabil, din toamna anului 1827, căci la 23 aprilie 1828 profesorul francez încasa suma de 1 532 de lei. Rămîne în acest pension, unde a mai avut ca profesor pe Gall şi pe Chiriac Triandafilos, pînă în jurul datei de 19 septembrie 1828. A fost coleg, în acest pension, cu poetul Alexandru Hrisoverghi, vărul său Manolache Costache-Epureanu, fraţii Constantin şi Vasile Sturdza, ultimul fiind, mai tîrziu, cumnat cu Negri, şi Iacob Buiucliu [17].

Nu ştim de ce părăseşte Negri pensionul lui Mouton care, după ştirile lui Kogălniceanu, a funcţionat şi în 1829, dar, poate, intervenţiile fraţilor Smarandei, la care se vor fi adăugat şi sfaturile lui Conachi, o conving pe aceasta să-l trimită pe Costache la Odesa, unde şi sora mai mare, Catinca, îşi continua studiile la pensionul Emiliei Schedewer.

Plecarea spre Odesa are loc în jurul datei de 16 aprilie 1829, cînd Negri cerea consulului rus din Iaşi, Pisani, eliberarea paşaportului. După ce zăboveşte la Chişinău pînă la 30 aprilie, pleacă mai departe la Odesa [18] şi, probabil, cu sprijinul lui Iordache Donici, se înscrie la pensionul

---

[10] B.A.R.S.R., XXVII/161.

[11] Idem, XXVII/160.

[12] Idem, XXIV/56 ; DCCXL/3.

[13] Arhivele Statului Iaşi, Pac. 239/8,9.

[14] B.A.R.S.R., XXVII/208.

[15] Idem, XXVII/211. Datele folosite de Dumitru Vitcu, 1827 *(Diplomaţii Unirii*, Bucureşti, 1979, p. 84) şi Al. Teodorescu, 1831 *(Istoria literaturii române*, II, Bucureşti, 1968, p. 187) sînt greşite.

[16] Paul Păltănea, *Costache Negri. Alte contribuţii biografice (100 de ani de la moarte)*, în „Revista de istorie", 29, 1976, 9, p. 1328.

[17] *Grigore M. Buiucliu, 1840 — 1912*, Bucureşti, 1914, p. 26.

[18] Informaţie de la E. Levit.

lui Louis Repey, „om cu destulă pregătire", după opinia lui Petre Poenaru, şi care mai tîrziu, în anii 1835 — 1837, va funcţiona şi ca profesor de literatură la Academia Mihăileană.

Epidemia de ciumă din vara anului 1829 îl obligă pe Repey să-şi închidă pensionul şi Negri, singur sau împreună cu ceilalţi colegi, printre care erau verii săi Ion şi Nicolae Donici, Vasile Sturdza, Gheorghe Krupenschi, se retrage în Crimeea [19].

Spre toamnă s-a întors, desigur, la Odesa, unde rămîne doar cîteva luni, căci la sfîrşitul lunii februarie 1830 era la moşia Bilieşti împreună cu verii săi Donici şi se pregăteau să se reîntoarcă cu toţi la pensionul lui Repey. Costache urma s-o însoţească imediat pe Catinca spre casă, dar numai pînă la malul Nistrului, căci aici o aştepta o rudă de-a lor, Dumitrache Russo, care trebuia s-o conducă pînă la Bilieşti [20]. Negri rămîne în continuare la Odesa, căci sora sa Catinca nu se reîntorcea acasă, continuîndu-şi studiile la „Institutul de fete nobile" pînă la 1 iulie 1830 [21]

La Odesa, Costache Negri a fost „într-o stari tare di criticarisit", după cum îi scria, la 21 august 1830, unchiului său Iordache Donici, care îl vizitase cu o lună mai înainte. Nu avea nici o ştire de acasă, deşi scrisese mereu, cerînd sfaturi pentru cariera pe care trebuia s-o îmbrăţişeze. Ştiind că mama sa este încă împovărată de datorii şi nevrînd să apeleze la bogăţia tatălui vitreg, Costache Negri era conştient că trebuie să-şi pregătească un rost, spre a fi de folos familiei şi ţării sale. „Eu sînt în vîrstă di a apuca un carier — mărturisea Negri în scrisoarea amintită — (ceea ci Monsieur Répé în toate zilele îmi zice) şi aştept numai hotărîrea părinţilor mei di la care eu spînzur, ca să mă regularisăsc. Mă rog pre iubite al meu moş, binevoieşti a ti însărcina de a înştiinţa pi părinţii mei că este vreme ca să încep a mă găti pentru un carier. Eu li-oi mai scrie încă o dată, după poronca lui Monsio Répé, căci dacă singur nu mi-oi purta de grijă pentru viitoarea mea norocire, apoi puţină nădejde este să o aştept acé norocire de la alţii. Deci dar nădăjduiesc că digrabă voi primi cărţi de la Dumneta, în care să-mi scri că voia părinţilor mei este sau di a învăţa a fi soldat bun, sau di a nu fi înşălat în socotele, au de a-mi pune toată silinţa la învăţătură pravililor pentru di a fi vreodată diplomatic. Această di pi urmă privelişte este mai analoghisită cu patria-mi dicît celelante două care nici să pomineasc pentru un evghenist în Moldova" [22].

Lăudabilă dorinţă pentru un tînăr de 19 ani care, deşi studiase cu profesori străini şi se afla acum departe de ţară, gîndea cu atîta seriozitate la obligaţia ce o avea, în viitor, de a-şi sluji patria. Ideea constituie o permanenţă a dezbaterilor pe care le are cu ceilalţi colegi români Dovada o avem în cuvintele pe care i le adresează vărul său I. Donici, la 30 octombrie 1831, cînd părăseşte pensionul lui Repey, pentru a se reîntoarce acasă. „Poate pentru totdeauna soarta ne acordă favoarea de a ne bucura împreună de înflorirea patriei noastre ; bine-ar fi să sosească o vreme în care sunetul victoriei să însufleţească inimile compatrioţilor noştri. Atunci vom preamări numele strămbunilor noştri şi nu vom muri cu regretul de a fi făcut atît de puţin pentru patria noastră" [23].

Curînd, după scrisoarea din august, Negri primeşte veşti de acasă, căci la 19 decembrie, mulţumindu-i lui Iordache Donici pentru „bunăstările" trimise, mai adăuga : „Acum sînt mai bucuros de cînd văd că părinţii mei ş-au mai adus aminte de mine" [24]. Cu toate acestea, greutăţile se pare că nu-l ocolesc, lipsindu-i adesea banii. La 16 februarie 1831 mulţumea unui „cucoane Costache", pentru nişte bani pe care îl primise de curînd [25]. La 27 august era la Chişinău, nu ştim pentru ce nevoi, dar, cu acest prilej, încasa de la „vataful Dumitrachi" 20 de „galbini nemţăşti" [26].

Reîntors la Odesa mai rămîne puţină vreme, căci se întîmplă neaşteptata moarte a mamei, la 12 octombrie, şi trebuie să se reîntoarcă acasă. Părăseşte Odesa la 31 octombrie, cu bani de împrumut. În acele zile Nicolae Donici îi scria fratelui său Iordachi că nepotul Costache nu are „parale pentru strai şi mănta". Dealtfel şi în „sama averii casii Negre de la 1828 aprilie 23 pînă la 1837 octombrie 26" s-a notat că la 17 februarie 1832 s-au trimis 19 galbeni la Odesa „pentru datorii făcute acolo" [27].

---

[19] Arhivele Statului Bucureşti, *Achiziţii noi*, CCIX/16.

[20] BARSR, DCCCXLV/54.

[21] ASB, AN, CCLXXVII/143.

[22] BARSR, DCCCXLIV/64.

[23] Idem, ms. rom. 3817, f. 10—10v. P. Martinescu, *Costache Negri*, p. 29.

[24] BARSR, DCCCXLIV/70.

[25] Idem, DCCCXLV/96.

[26] Idem, DCCCXLIV/89.

[27] Idem, DCCCXLV/112 ; ASB, AN, CCIX/16.

Chiar dacă nu ar fi fost obligat, de moartea mamei, să se întoarcă în Moldova, Costache Negri tot nu ar mai fi rămas la pensionul lui L. Repey. Unchiul său, Nicolae Donici, îşi manifesta convingerea, într-o scrisoare din 14 noiembrie 1831, că nu mai „avea ci faci la Odesa şi dacă este să mai înveţi el ceva, apoi mai bini a fi dacă sînt chipuri să-l triimată în ţara nemţască, că mai mult a prohorisi cu învăţătura" [28]. Convingere pe care o va împărtăşi şi Conachi, care, în calitatea lui de tutore, va face demersuri pentru a-l trimite pe Costachi Negri în Italia, mai ales că de la Odesa venise cu „oareşcare ipohondrie şi de slăbiciunea peptului".

Vara următoare zăboveşte la Mănăstirea Văratec, la 19 iulie era aici, la sara lui Evghenia, iar luna următoare călătoreşte „în gios" — spre Galaţi — cu vărul său Manolache Epureanu. Se vor fi plimbat cu „caicul" pe Dunăre, excursie pe care o vor face, în mai 1835, şi surorile mai mici, Elena şi Zulnia.

Deşi Costache Conachi făcuse cererea de paşaport pentru Costache Negri, la 20 aprilie 1832 [29] „ca să sfîrşească învăţăturile, în vadé de trii, patru ani", acesta pleacă la Viena tocmai la 27 septembrie. Întîrzierea plecării se datorează şi lipsei de bani, căci arendaşul moşiei Mănjina şi-a achitat arenda pe trei ani înainte, pentru „pregătirea trimiterii lui Costache Negre în Europa".

Această lungă călătorie, cu popasuri la Viena, Paris, Metz, Berlin, Danzig, Königzberg şi Neapole, s-a sfîrşit în 1837. La 19 iunie era, probabil, la Constantinopol, unde Conachi îi trimitea 300 de galbeni. Nu ştim dacă a plecat imediat sau a zăbovit vreme mai îndelungată, dar în octombrie 1837 era la Galaţi, unde încasa 2 000 de irmilici de la arendaşul Mănjinei.

După o scurtă şedere în ţară, în care timp, prin jurnalul de familie din 16 ianuarie 1838, se împarte averea părintească, Costache Negri pleacă într-o nouă călătorie prin Franţa şi Italia, cînd îl cunoaşte şi pe Vasile Alecsandri, cu care va lega o statornică şi exemplară prietenie.

ANEXE

I

Costache Negri către Iordache Donici

1830 august 21, Odesa

Prea iubite al meu moş

Mai o lună este acum di cînd v-aţi dus de aici şi nici un răvaş n-am priimit di la D/umnea/voastră ca să ştim undi sănteţi şi cum vă aflaţi; noi sîntem cu toţi sănătoşi şi aşteptăm cu nerăbdare înştiinţări din care să ni putem pliroforisi di petrecirea Du/m/niilorvoastre în Basarabia, di care nădăjduim că întreci pi a noastră. Eu mai ales sînt într-o stari tare di criticarisit: scriind hojma la părinţii mei şi nipriimind nici un răspuns, nu ştiu ci pricină să dau tăcerii Dumilorsale. Eu sînt în vîrstă de a apuca un carier (ceea ce Monsieur Repé în toate zilele îmi zice) şi aştept numai hotărîrea părinţilor mei di la care eu spînzur, ca să mă regularisăsc. Mă rog pre iubite al meu moş, binevoieşti a ti însărcina di a înştiinţa pi părinţii mei că este vreme ca să încep a mă găti pentru un carier. Eu li-oi mai scrie încă o dată, după porunca lui Monsio Repé, căci dacă singur nu mi-oi purta de grijă pentru viitoarea mea norocire, apoi puţină nădejde este să o aştept acé norocire di la alţi. Deci dar nădăjduiesc că digrabă voi priimi cărţi de la Dumneta, în care să-mi scri că voia părinţilor mei este sau di a învăţa a fi soldat bun, sau de a nu fi înşălat în socotele, sau di a-mi pune toată silinţa la învăţătură pravililor pentru di a fi vreodată diplomatic. Această di pi urmă privelişte este mai analoghisită cu patria-mi dicît celelante două care nici să pominesc pentru un evghenist în Moldova. Dar eu pre iubiti moşule nefiind vrednic di a-ţi mulţămi pentru bunătăţile ci noi diapururi am primit di la Dumneata, cît precum în toată viaţa mé voi fi al Dumitale.

Supusă slugă şi ascultătoriu nepot Negre

Biblioteca Academiei R. S. R., DCCCXLIV/64

---

[28] BARSR, DCCCXLV/115.

[29] Gh. Ungureanu, D. Ivănescu, Virginia Isac, *Documente*, Bucureşti, 1973. p. 118.

II

„Sama averii casii Negre" de la 1828 aprilie 26 pînă la 1837 octombrie 26

(Fragment)

Lei par/ale/

63 330, 29 Pentru Costachi Negre atit pentru învăţătură... /rupt/, strai, cit asăminea şi la Odesa şi a voiajului .../rupt / Euro/pa şi Asia însă

lei par/ale/

1901 Dascălului Muton
1532 — în 3 condei
45 — iunî /e /
324 — sept/ em/bre 19 } 1828

1901

1536, 25 Pentru îmbrăcămintea sa în gătire/a/ mergerii la Odesa
la 1828 adecă
515 pentru marfă luată prin Smărăndiţa pentru Costachi în /1/ 828 mai 23
411 în 14 # tij lui Costachi prin Dumitrachi Pastie
178, 5 o mănta
231 2 bucăţi pănză olanda
170 postav
31,20 o părechi cioboti

1536,25

6325,34 Triimişi la Odesa aflîndu-să la învăţătură ins/ă/

2560 în 80 în plata cheltuielilor de strai, a voiajului la Crîm din pricina ciomii şi plata dascălului Rapé pe 6 luni.

1072,20 în 33 # pentru strai cu 38 ruble ce scrie Rapé că au eşit lipsa acelor 80 # trimişi mai înainte /1/ 831 mart/ie/ 31

48,30 plata pocitii trimiterii acelor 80# şi a 33 # prin cumnatul Iordachi Donici.

660 în 20 # pentru cheltuială, prin cumnatul Iordachi Donici, la au/gu/st /1/831.

1952 În 57 # dascălului Rapé plata doftoriilor şi a învăţăturii pîn la /1/832 ghenar/ie/, /1/ 831 sept/ em /v/rie 20

63 330,29 9863,19 6293,10

/63 330/ 29 suma din urmă

Lei par/ale

9863, 19 suma al 2-lea/

Lei par/ale

6293,10 suma al 3-lea

28 plata pocitii pentru trimiterea a 57 #

4,24 pe cărţi triimise la Chişinău

6325,34

2906 După venirea sa de la Odesa în Moldova ins/ă/
300 în 25 garboavi pentru postav
şi alte strai dic/hem /v/ rie/ 8 / 1/ 831
495 în 15 # tij dic/ hem/v/rie 22
627 în 19 # de au trimis la Odesa pentru datorii făcute acolo, febr/ uarie/ 17 / 1/ 832
165 în 5 # plata strailor apr/ ilie/ 21
165 tij în 5#, apr/ ilie/ 26 de au dat unui jăd/ o/ v
396 în 12#, mai 12
330 în 10#, cînd s-au dus la Văratic
iuli/ e/ 19/ 1/ 832
178 în 5, cînd au fost cu Epureanu în gios la au/gu/st 1832
150 ce s-au găsit luaţi de Costachi din chirie dughenilor ot Bărlad în anul / 1 /832.
100 luaţi de Costachi împrumut de la Ioan Scorţilă ot Piatra cu răvaş

2906

16,9 la consultul făcut de doftori la aug/u/ st/ 13 /1/ 832.

61 061, 10 Pentru pregătirea şi mergerea sa prin Viena la Paris şi alte locuri pîn la întoarcere înapoi în Moldova însă
3196 în 94 galbeni, s-au cheltuit cu straiele şi alte trebuincioas/e/
1 2435,20 în 365 # blanc i poliţi la Viena prin Mihel Daniil cu poliţieatică
4760 în 140 # daţi naht la purcederea sa sept/em/v/rie/ 27/ 1/ 832.
7072,20 în 205 # cu 5 poliţieatica băgaţi prin Mihel Daniil în Viena la Pop în purcederea sa la Paris iuni/ e/ 13 / 1/ 833.

27 464

63 330,29
Lei par/ale/
63 330,29 Suma urmei

Lei par/ale/
63 330, 29 Suma al doilea
lei par/ale/
27 464 Suma al 3-lea
21 416 în 600 # trasi polit la Pa/ris.../ rupt/ lei poliţieatica prin Coroiu.
21,20 pe 2 cărţi trimis/ e/ la Viena i Paris
10 500 în 300 # tij iuni/ e/ / 1 / 837
1 560 în 40 # din Galaţi la Ţarigrad trimişi după scrisoarea trimisă

61 061,10
31,10 pe 4 scrisori trimis/e/la Viena
2 000 în irmilici luaţi de la Giuvara la oc/tom/v/rie/ /1 / 837 în Galaţi
647 după adeverinţă pentru strai

63 330, 29

Arhivele Statului Bucureşti, Achiziţii Noi, CCIX/16

D. CARACOSTEA ÎN CORESPONDENȚĂ CU I. BIANU

LUCIAN CHIȘU

Între Dumitru Caracostea și Ioan Bianu au existat bune raporturi. Desfășurate de-a lungul mai multor decenii („... Dumneavoastră, pe care v-am avut profesor încă de pe băncile liceului..."), ele exclud un caracter ocazional — cum s-ar putea interpreta din scrisoarea oferită acum tiparului —, chiar mai mult, invită la prezumția că o corespondență substanțială, necunoscută specialiștilor, va fi existat între cei doi.

Sosit în București în perioada studiilor secundare, după ce o parte din copilărie și-o petrecuse pe meleagurile natale, D. Caracostea a găsit la I. Bianu, pe atunci profesor la *Liceul Sf. Sava*, aproape sub forma revelației, universul fascinant al literaturii și îndemnuri pătrunzătoare de a se ocupa serios cu literatura și folclorul [1].

Așadar, înainte de a fi „descoperit" și primit printre colaboratorii apropiați ai lui Ov. Densușianu, I. Bianu întrezărise la elevul său disponibilități pentru cercetarea literară. Atitudinea sa „de a lupta împotriva mentalităților celor care vor să trăiască fără muncă" [2], așa de tranșantă, a fost dublată, pe același plan, fără a se fi dezis de principiile morale foarte severe, de afectuoasă căldură și rară abnegație în ajutorarea studenților cu chemare pentru studiu. De aceea Ioan Bianu a intervenit în mai multe rînduri în favoarea lui Caracostea („...dați-mi sprijinul dumneavoastră mai departe..."), căruia i-a acordat, alături de Ov. Densusianu, bursa Hillel în vederea continuării studiilor și specializării în străinătate. Îi oferea astfel cele mai mari posibilități de realizare, dovedind că intuiția sa nu are să dea greș. De maniera în care ea a fost confirmată se poate vorbi mult. Din mulțimea de argumente pe care ne sprijinim afirmația îl enunțăm pe cel mai de seamă : elevul a succedat maestrului la Academie [3].

Scrisoarea expediată din Viena, la 3 ani după obținerea bursei, prezintă importanță pentru informația conținută de text și prin reliefarea unor aspecte deloc neglijabile în concepția științifică a profesorului bucureștean.

După cum se înțelege din text, în aceeași perioadă D. Caracostea trimitea Universității din București documentele oficiale pentru prelungirea bursei. Acestora le este anexată o apreciere a faimosului romanist Wilhelm Meyer-Lübke, nu ne îndoim elogioasă, deoarece cunoscutul om de știință îl cooptase în corpul de asistenți al seminarului romanic. Ar fi deopotrivă de important și interesant ca aprecierea formulată de Meyer-Lübke, care presupunem că se află în Arhiva rectoratului sau la Arhivele statului, să fie cunoscută cercului mai larg de cercetători, cu atît mai mult cu cît între D. Caracostea și W. Meyer-Lübke s-a înfiripat o colaborare științifică întreruptă, spre regretul nostru mărturisit, de evenimentele cu care a debutat prima conflagrație mondială. Lectura altor surse [4] ne permite să considerăm justificată mîndria tînărului care devenise un om format pentru știință : „Faptul acesta, că profesorul meu de aici mă socotește destoinic să țin, sub direcțiunea lui și alături de el, cursuri cu studenții celui mai de seamă seminar romanic din Europa, cred că este pentru Dumneavoastră... o satisfacție și o chezășie cum am înțeles să lucrez aici și cum sînt apreciat". Un loc la seminarul romanic, condus de Meyer—Lübke, se cucerea cu mare dificultate (de unde, prezențele de excepție, în cadrul seminarului : Leo Spitzer, Emil Winkler, E. Gamillscheg, Fr. Schürr ș. a.) iar numirea ca asistent reprezenta o adevărată încununare a efortului și a muncii depuse.

---

[1] Cf. D. Caracostea, *Mărturisiri* (publicate de Ion Nijloveanu în „Philologica", II, Craiova, 1972, pp. 185—193).

[2] D. Macrea, *Contribuții la istoria lingvisticii și a filologiei românești*, București, 1978, p. 158.

[3] Discursul de recepție la Academie al lui D. Caracostea, dedicat ilustrului predecesor, din care s-au tipărit extrase prea puțin semnificative prin mărimea lor și raportate la textul integral (*Analele Academiei Române*, 1938 și de către Ov. Bîrlea în „Limbă și literatură pentru elevi", nr. 1, 1979) reprezintă nu numai un omagiu adus lui I. Bianu, ci o contribuție însemnată la cunoașterea activității sale, motiv pentru care ar trebui neîntîrziat publicat.

[4] Am avut posibilitatea de a asculta ultima mărturisire a lui D. Caracostea, înregistrată pe bandă magnetică cu puțin timp înaintea decesului. Informațiile privitoare la etapa vieneză a activității savantului sînt deosebit de ample și ne-au facilitat o opinie clară pentru acest capitol al existenței sale. Se cuvin mulțumiri deosebite domnului Petre Stroe, care a avut amabilitatea de a ne pune la dispoziție sursa, intitulată sugestiv de d-sa. *Testamentul filologic al lui D. Caracostea.*

Rev. ist. teorie lit., 29, nr. 2, p. 325—330, București, 1980

În scrisoare este conturată, de asemenea, o idee care trebuie considerată „de forţă" în atitudinea ştiinţifică a viitorului savant. Gîndind la limba şi literatura română, la folclorul nostru, D. Caracostea afirma : „Pe lîngă aceasta mai cer un an spre a urma îndeosebi la o universitate slavă, gîndesc la Moscova. E ceva absolut necesar ca un romanist să caute, pentru limba română, să împreune disciplina aceasta cu cea slavă. Pe viitor, fără cerinţa aceasta, atît în ce priveşte limba cît şi literatura noastră veche şi populară ceva durabil nu cred să se poată face"[5]. Această idee, în care a pus măsura necesară atunci cînd a folosit-o, coroborată cu o alta, pe care o desprindem din dedicaţia, făcută doi ani mai tîrziu pe exemplarul tipărit al tezei de doctorat[6], oferit lui I. Bianu („Profesorului meu de pe băncile liceului, din partea unui elev care a văzut că pentru istoria literară filologia este un instrument indispensabil", Viena 13 iunie 1914), ilustrează seriozitatea de studiu a lui Caracostea, dorinţa lui de a-şi constitui o metodă de lucru, un „instrument" de ridicată valoare ştiinţifică, formulat teoretic şi aplicat încă de la începutul deceniului al doilea al secolului nostru. Scriind mai tîrziu, cu diferite prilejuri, despre tipul ideal de cercetător şi de cercetare, profesorul bucureştean îl vedea constituit pe „un larg fundament lingvistic, folcloristic şi istoric, pe comparaţie nu numai cu literaturile apusene, dar şi cu cele ale limbilor înconjurătoare" *(Poezia tradiţională română*, Bucureşti, 1969, p. 483). Este, aşadar, cert că scrisoarea relevă amănunte din perioada cînd D. Caracostea îşi construia un concept de lucru, echilibrat şi armonios, sugerînd actul de creaţie şi sinteză ce va urma.

Scrisoarea nu indică o invocare de protecţie. În mod obişnuit, doctoranzii şi beneficiarii burselor din străinătate aduceau la cunoştinţă profesorilor lor („... mă cred dator să vă încunoştiinţez"...) activitatea pe care o depuneau. Îndeobşte aceste cereri de prelungire a bursei erau justificate — cum este şi cazul celei de faţă — pornind din dorinţa de instruire şi fiind rodul unor mature chibzuinţe.

Bine conservat, manuscrisul pe care îl transcriem mai jos se află în *Fondul Bianu* al Bibliotecii Academiei R.S.R., cu numărul de înregistrare 55734. Trăsăturile puţin nervoase ale literelor, mai ales în partea finală, trădează tensiunea psihică a expediatorului şi diferă de grafia calmă a altor epistole.

Lucian Chişu

ANEXĂ

Prea stimate Domnule Profesor,

Pentru că am avut onoarea să vă am în comisiunea care mi-a încredinţat bursa Hillet mă cred dator să vă încunoştiinţez că am înaintat Domnului Rector al Universităţii un raporl cu privire la activitatea mea de studii de pînă acum.

Pe lîngă certificatele necesare, am alăturat şi un certificat din partea Domnului W. Meyer Lübke, în care Domnia sa apreciază activitatea mea aici, se pronunţă, pentru prelungirea bursei spre a-mi lua doctoratul şi vă aduce la cunoştinţă că mi-a încredinţat pentru semestrul de vară şi pentru anul viitor să fac cu studenţii seminarului romanic cursuri speciale de filologie română. Faptul acesta, că profesorul meu de aici mă socoteşte destoinic să ţin, sub direcţiunea lui şi alături de el, cursuri cu studenţii celui mai de seamă seminar romanic din Europa — cred că este pentru Dumneavoastră, prea stimate Domnule Profesor pentru Dumneavoastră, pe care V-am avut profesor încă de pe băncile liceului, o satisfacţie şi o chezăşie cum am înţeles să lucrez aici şi cum sînt apreciat.

---

[5] Intenţia sa a fost parţial realizată. Fără a se fi deplasat la Moscova, D.Caracostea a introdus în programul său de studiu slava veche şi limbile slave. Preocupările sale sînt comentate ironic de E. Lovinescu *(Evoluţia criticii literare*, din a sa *Istorie a literaturii române contemporane* şi în *Critice*, VI), care vizează mai ales articolul lui D. Caracostea, publicat în „Viaţa românească" *(Un poet nou)*, 1914, nr. 4—5, referitor la Gala Galaction. Acest articol, care a fost de fapt prima prelegere a lui Caracostea în faţa studenţilor vienezi, uza des de numele cercetătorilor slaviști (agic, Soloviev, Murko, Masaryk, R. F. Meyer, Brückner, Farinelli, K. Dietrich ş. a.) din cunoscuta „Archiv für slavische Philologie".

[6] Exemplarul „tipărit" al tezei de doctorat are unele modificări comparativ cu lucrarea susţinută *(Wortgeschichtliches und Wortgeographisches aus dem Rumänischen)* şi a fost redactat cu titlul *Wortgeographisches und Wortgeschichtliches vom Standpunkte der Homonymität*, în *Mitteilungen des Rumänischen Institutu an der Universitet Wien, I, 1914, p. 79—137.*

Am cerut prelungirea bursei pe doi ani. Un an pentru luarea doctoratului : îmi este şi mie imposibil, după cum imposibil a fost tuturor bursierilor facultăţii de litere, să-mi iau [deci] doctoratul în trei ani. Mai ales cînd primul an mi-a fost luat de studiul limbei germane, pe care înainte n-o cunoşteam. Pe lîngă aceasta mai cer un an spre a urma îndeosebi la o universitate slavă, gîndesc la Moscova. E ceva absolut necesar : ca un romanist să caute, pentru limba română, să împreune disciplina aceasta cu cea slavă. Pe viitor, fără cerinţa aceasta, atît în ce priveşte limba, cît şi literatura noastră veche şi populară, ceva durabil nu cred să se poată face.

Şi te doare inima să vezi cum străinii ne studiază limba mai temeinic decît noi !

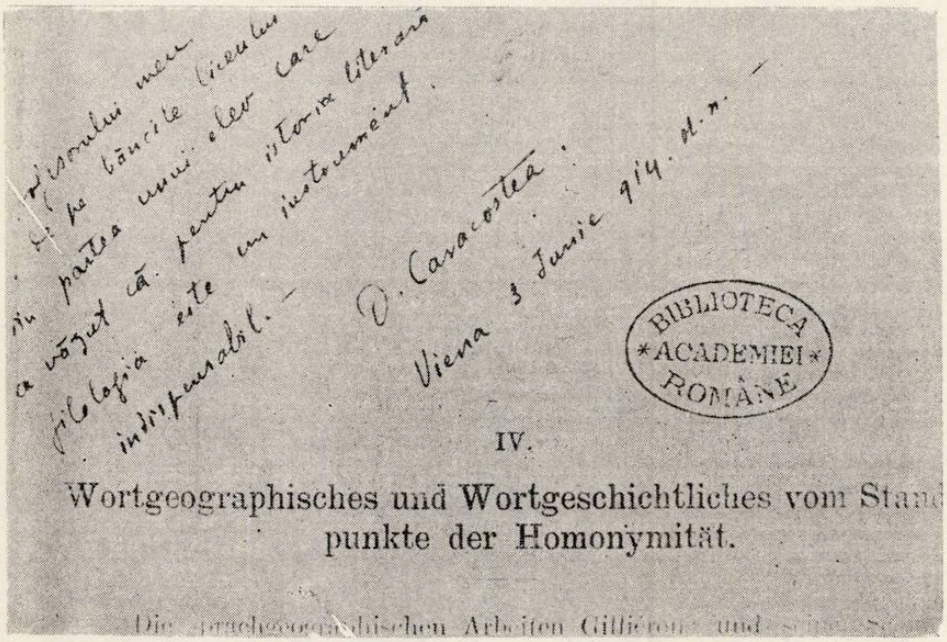
Vă rog, mult, stimate domnule Profesor, daţi-mi sprijinul Dumneavoastră mai departe şi cred că veţi avea satisfacţia să vedeţi opera începută aici de elevul Dumneavoastră dusă la bun capăt.

Primiţi, vă rog, încredinţarea deosebitei mele stime şi recunoştinţe :

D. Caracostea

Wien VIII, Langegasse 51/10

5/II. 912



IV.

Wortgeographisches und Wortgeschichtliches vom Stand
punkte der Homonymität.

Die sprachgeographischen Arbeiten Gilliérons und

Prea stimate Domnule Profesor,

Pentru că am avut onoarea să vă am în comisiunea care mi-a încuviințat bursa Hillel, mă cred dator să vă încunoștințez că am înaintat Domnului Rector al Universității un raport cu privire la activitatea mea de studii de până acum.

Pe lîngă certificatele necesare, am alăturat și un certificat din partea Domnului W. Meyer-Lübke, în care Domnia-sa apreciază activitatea mea aici și pronunță pentru prelungirea bursei spre a-mi lua doctoratul și va aduce la cunoștință că mi-a încredințat pentru semestrul de vară și pentru anul viitor să fac cu studenții seminarului romanic cursuri speciale

de filologie română. Faptul acesta că profesorul meu de aici mă socotește destoinic să țin, sub direcțiunea lui și alături de el, cursuri cu studenții celui mai de seamă seminar romanic din Europa - cred că este pentru dumneavoastră, prea stimate domnule Profesor, pentru dumneavoastră, pe care v'am avut profesor încă de pe băncile liceului o satisfacție și o chezășie cum am înțeles să lucrez aici și cum sînt apreciat.

Am cerut prelungirea bursei pe doi ani. Un an pentru lucrarea doctoratului: îmi este și mie imposibil, după cum imposibil a fost tuturor bursierilor facultății de litere, să-mi iau doctoratul în trei ani. Mai ales cînd primul an mi-a fost luat de studiul limbei germane, pe care înainte nu o cunoșteam. - Pe lîngă aceasta mai cer un an spre a urma îndeosebi la o

universitate slavă, gîndesc la Moscova.
E ceva absolut necesar: ca un romanist
să caute, pentru limba romînă, să imprecise
disciplina aceasta cît cea slavă. Pe
viitor, fără cerinţa aceasta, atît în
ce priveşte limba cît şi literatura
noastră veche şi populară ceva
durabil nu cred să se poată face.
Şi te doare inima să vezi cum
străinii ne studiază limba mai temeinic
de cît noi!

Vă rog, mult, stimate Domnule
Profesor, daţi-mi sprijinul dum-
neavoastră mai departe şi cred că
veţi avea satisfacţia să vedeţi
opera începută aici de elevul
dumneavoastră - dusă la bun capăt.

Primiţi, vă rog, încredinţarea deosebitei mele stime şi recunoştinţe:

D. Caracostea

Wien VIII, Langegasse 51/10

15/II. 912. 55734

Alexandru Odobescu, *Opere*, VIII, Ed. Academiei, 1979

Ediția academică dedicată operei lui Odobescu include în volumul al VIII-lea — a cărui apariție pe deasupra succesiunii firești este justificată de vastitatea proiectului editorial — corespondența scriitorului dintre anii 1847—1879. Primul reper cronologic indică anul compunerii faimoasei epistole expediate de autor mamei sale din stațiunea balneară Balta-Albă, semnalată elogios de Nicolae Iorga, iar cel de-al doilea are în vedere momentul curei întreprinse la Geneva, după o convalescență care pusese la grea încercare sănătatea fragilă a scriitorului. Din „Notă asupra ediției" aflăm ca întreaga corespondență a lui Odobescu conține cca. 3 000 de scrisori, din care în prezentul volum au fost cuprinse 480, ceea ce dintr-odată arată cît de vastă este producția scriptică a autorului, considerat pînă nu demult ca avînd o operă relativ restrînsă.

Cele mai multe scrisori sînt adresate mamei, Catinca Odobescu, căreia fiul îndatoritor îi ține un adevărat jurnal, împărtășindu-i impresiile acumulate în timpul vizitelor efectuate la Londra (1852), Colonia și Dresda (1854), pe care le aflăm notate în altă formă și în însemnările de călătorie cunoscute. Din București, în vremea cînd aceasta era la Paris, îi relatează în mod detaliat întîmplările picante din cadrul înaltei societăți, la petrecerile căreia participă cu asiduitate. Prin luxul amănuntelor și prin spiritul cancanier care le animă, scrisorile capătă în aceste secvențe aliura unei cronici mondene. Tînărul, cu înclinații vădite spre dandism, e un produs al lumii lui, în care ar dori cu orice preț să epateze. Prin poziția socială și prin rafinarea spiritului, crede că e îndreptățit să ocupe o poziție prestigioasă în elita societății. E cu atît mai descumpănit, cu cît lumea rîvnită încearcă să-l înglobeze preocupărilor ei frivole sau să-l minimalizeze. Cunoștința cu Domnitorul, la o recepție la Curte, e o totală dezamăgire : „Dimanche passé il y a en la première réception à la cour ; tu comprends que je n'y ai pas manqué ; j'étais près de la porte lorsque le prince est entré ; aussi, après un petit tour , il s'est avancé vers moi. Nicolas, qui était à côté de moi, m'a présenté en disant : „Le jeune Odobesco". Le prince s'est écrié : „Ah, Odobesco, comment allez-vous, Odobesco?" Reponse : „Très bien, je vous remercie, mon prince !" Question : „Quand êtes-vous arrivé?" Reponse : „Il y a deux semaines, mon prince". Et il s'est tourné pour aller ailleurs. Voilà toute la conversation..." (25 oct. 1855). Mamei, care era o femeie sensibilă și cultivată, îi dezvăluie tribulațiile sale sentimentale, în care strecoară ironii la adresa unei ipotetice partenere de căsătorie, ahtiată prea devreme după romanele lui Paul de Kock (26 oct. 1854). Sînt apoi dese mălițiile cu privire la atitudinea tatălui, care vedea în comportarea degajată și preocuparea excesivă pentru confort a tînărului semnele unei neîmpliniri în viața practică. de fapt, tatăl, cu intuiția clară a unei educații severe, dezlușea exact sensul evoluției interioare a răsfățatei sale odrasle. Neavînd grija zilei de mîine, ca atare fiind lipsit de simțul valorii reale a banului, tînărul cheltuia fără control, lăsîndu-se adesea furat de capriciile gustului. Scrisorile către intimi dau la iveală intenția perpetuă de a-și asigura toate comoditățile vieții. nimic din răvășirea sufletească și austeritatea etică a generației anterioare. Dimpotrivă, o pulverizare în proiecte mărunte, o grijă permanentă pentru decor, — care trădează adaptarea elanurilor romantice la condițiile vieții burgheze. În aceste notații de grefier al propriei comodități se întrevede ceva din tipologia estetică a rococoului, în care detaliul grațios și uneori gratuit prevalează asupra semnificației. În virtutea împătimirii sale pentru frumosul adaptat unei percepții comune, tînărul Odobescu se interesează îndeaproape de trusoul de nuntă al Sașei, comunicînd mamei rezultatele investigațiilor sale, însoțite de schițe edificatoare, cum va proceda mai tîrziu în descrierea obiectelor care alcătuiesc tezaurul de la Pietroasa.

De fapt, corespondența cea mai interesantă, am putea spune cheia de boltă a volumului, este alcătuită din epistolele expediate Sașei, îndeosebi grupajul din anul 1870, care se referă la călătoria autorului în Italia, prin orașele Milano, Bologhia, Ravenna, Florența și Roma. În dorința de a-și informa și poate de a-și instrui tînăra soție —, Odobescu transcrie

reacțiile sale în fața capodoperelor artei italiene în largi registre impresioniste, în care cunoașterea amănunțită nu estompează vibrația entuziastă. A fost mișcat în special de mozaicurile bazilicilor din Ravenna, care, prin înrîurirea bizantină, satisfăceau instinctul latent al scriitorului pentru primitivitate și-i ofereau o punte de legătură cu arta autohtonă. Evident că aceste scrisori, prin mulțimea detaliilor sugestive, înlesnesc înțelegerea predilecției scriitorului pentru structura mozaicată, manifestată plenar în capodopera creației sale, *Pseudo-kynegheticos*. Scrisorile de mai tîrziu către soție, fără a fi lipsite de eleganța specifică prozei odobesciene, nu mai conțin aceleași valențe emotive. Poate și datorită bolii, dar sigur și datorită firii sale de risipitor fără limită, scriitorul emite în biletele expediate continue cereri de bani, încercînd să mascheze prin afabilitate un nărav acaparator.

Dintre scrisorile destinate unor persoane de notorietate publică reținem pe acelea adresate lui Nicolae Ionescu, C. A. Rosetti (semnate împreună cu C. Cornescu și Ad. Cantacuzino — unde se explică în legătură cu poziția reticentă față de repertoriul teatrului românesc), Gheorghe Barit, Titu Maiorescu, Ion Ghica, Iancu Alecsandri, Al. Papiu Ilarian, N. Densușianu ș.a. Scrisoarea deschisă către Al. Papiu Ilarian, inclusă în „Analele Academiei Române" din 1869, constituie un mic studiu asupra mișcării literare din Țara Românească în secolul al XVIII-lea. Scrisorile către Bariț, ocazionate de participarea autorului la lucrările Asociației Transilvane (A.S.T.R.A.), iar mai apoi de prezența marelui tribun ardelean la dezbaterile Societății Academice, depășesc nivelul unor simple relații convenționale, angajînd aspecte care atingeau crezul său lăuntric. Avem în vedere cu deosebire schimbul de scrisori avut în legătură cu *Dicționarul etimologic* apărut sub redacția lui Laurian și Massim, cu a cărui grafie Odobescu nu a putut fi de acord. Într-o scrisoare, de aleasă ținută ideatică (31 dec. 1877), el explică atitudinea sa lucidă în materie de credință națională, în cuvinte pe cît de cumpănite pe atît de mișcătoare :

„Orice ar crede unii și alții, eu unul nu sînt aplecat nici către slavonism, nici către germanism —, și mai puțin încă către maghiarism ; dar iarăși cred că exagerațiunea ideilor de neîmpăcată latinitate ne abate de la patriotismul cel rațional și ne aruncă în simțimintele difuze asupra naționalității, care dominau în imperiul roman al decadenței. *Trufie stearpă fără temei serios* ! Vorbe late și trîndăvie !

Nu cu deșteptarea amintirilor despre legionarii lui Traian s-au bătut vitejește curcanii noștri la Plevna ; ci, purtînd pe cap țurca lui Mihai Viteazul, ei au simțit scăpărîndu-le în inimă toate acele scîntei care aprindeau inimile dorobanților și haiducilor de la 1596.

Să fim dar mai presus de toate *buni români*, și nu romani spălăciți : să vorbim curat *românește*, și nu pocit latinește".

Deși profesiunea sa de credință vădește un accent oarecum revolut — în ultimul paragraf citat recunoaștem cuvintele lui Alecu Russo — faptul arată cît de îndătinate erau prejudecățile latiniste, de vreme ce cauzau un asemenea ton.

Alte scrisori, prilejuite de inaugurarea Pavilionului românesc în cadrul Expoziției Universale de la Paris (1867) sau de restaurarea și decorarea Teatrului Național, în răstimpul în care Odobescu a fost director, dezvoltate uneori în adevărate rapoarte, prezintă un inestimabil interes documentar, denotînd cît de suplă, cît de salutară era prezența scriitorului în probleme care cereau tact, răspundere și poate renunțarea la unele activități mai propice propriilor desfătări spirituale.

Volumul este deschis de o *Prezentare* semnată de regretatul profesor Alexandru Dima, unde sînt trasate în mod comprehensiv liniile de forță ale personalității scriitorului, așa cum se concretizează ele în scrisori. Stabilirea textului, potrivit normelor filologice generale ale ediției, a fost asigurată de Nadia Lovinescu, Filofteia Mihai și Rodica Bichiș. Acestora li s-a încredințat și alcătuirea notelor, precum și a unui indice de nume și titluri de lucrări și periodice. Dacă în reproducerea textului s-au folosit sursele cele mai autorizate, ajungîndu-se la acuratețea scontată, iar indicele își vădește pe deplin utilitatea, aducînd un plus de cunoaștere, nu același lucru se poate afirma integral despre notele critice. Acestea sînt alcătuite prea sumar și nu au întotdeauna un caracter funcțional. Editoarele au adoptat poziția minimului efort (și, desigur, a minimului risc) în adnotarea unor probleme spinoase, care ar fi cerut o explicitare amplă. Procedeul cel mai des utilizat este acela al completării prenumelor persoanelor citate, acolo unde textul nu-l indică. Or, în cazul unor personalități prea cunoscute ca Hasdeu, Maiorescu, Ghica, unde reiese clar din context despre cine e vorba, operația se dovedește de prisos. În cazul numelor obscure, completarea numelor cu prenumele adaugă prea puțin, lăsîndu-ne la fel de nedumeriți. Însă aceste nume, fie că sînt explicate sau nu, au parte de același anonimat și poate că nu meritau prea multă atenție. Mai grav stau lucrurile în cazul unor nume cu vreun aport cultural, fie el și modest, lăsate deseori în suspensie.

A da exemple ni se pare inutil, oricine își poate culege datele la propria lectură. Să reținem totuși un singur caz. Într-o scrisoare din oct. 1879 (nr. 465), Odobescu folosește o expresie din Zola, notînd : „Quant à mes quelques < escabeaux > je re < laverai > comme on dit dans *L'Assomoir*". Editoarele adnotează : „Poate o aluzie la romanul lui Emile Zola, *L'Assomoir* (al 7-lea din ciclul *Les Rougon-Macquart*), apărut în 1877 și care a stîrnit mare vîlvă". Că e vorba de acest roman deduce oricine, însă chestiunea se punea de a descoperi contextul în care folosește scriitorul francez asemenea cuvinte și de a demonstra pentru ce le respinge scriitorul. Etc. etc. etc.

Astfel, volumul își dovedește utilitatea mai mult prin caracterul reproductiv, și mai puțin prin cel explicativ, cum ar fi impus ținuta unei ediții academice. Dar, date fiind raritatea unei asemenea întreprinderi, includerea unui material de mare diversitate, rămas pînă acum parțial inedit, trebuie să recunoaștem oportunitatea tipăririi acestei corespondențe, atît de necesară pentru cunoașterea integrală a personalității unuia din ctitorii culturii române moderne.

VASILE SANDU

*Dicționarul folcloriștilor**

Grație eforturilor depuse de Iordan Datcu și Sabina Cornelia Stroescu, un vechi deziderat al folcloristicii române a prins contururi. Un instrument de lucru absolut necesar cercetătorului interesat de destinul culturii noastre populare în special și al culturii române în general și-a luat locul firesc printre cărțile fundamentale de informare ce-i stau la dispoziție.

După *Folcloristica română* (1968), de Gheorghe Vrabie și *Istoria folcloristicii românești* (1974), de Ovidiu Bîrlea, *Dicționarul folcloriștilor* ne oferă — evident într-o cu totul altă manieră de prezentare — o nouă imagine de ansamblu asupra cercetărilor din acest important domeniu.

Îmbucurător e însă că, spre deosebire de lucrările menționate, ce iau în discuție doar contribuțiile esențiale din istoria folcloristicii române, *Dicționarul folcloriștilor* înfățișează, cu generozitate, atît aportul personalităților proeminente, cît și al figurilor mai modeste, de învățători și preoți de țară, care și-au adus îndeosebi obolul la adunarea și publicarea textelor artistice populare. De asemenea că, față de operele citate, *Dicționarul folcloriștilor* acordă, pentru prima dată, importanța cuvenită cercetărilor folclorice contemporane, dedicînd aproape o treime din articole prezentării activității folcloriștilor în viață. În sfîrșit, dar nu în ultimă instanță, trebuie să evidențiem faptul că în *Dicționar*, contribuția fiecărui folclorist e evaluată cu obiectivitate și circumspecție, prin invocarea tuturor lucrărilor sale tipărite tangente la folcloristică și, în unele cazuri, chiar a manuscriselor — cînd acestea sînt absolut relevante. Ceea ce echivalează, de fapt, cu o veritabilă operație de reașezare a valorilor — una dintre cele mai însemnate din ultima vreme — și de repunere în circulație a unor nume pe nedrept date uitării.

Pe de altă parte, sîntem încîntați să constatăm că, în pofida restricțiilor impuse de caracterul monografic al articolelor, *Dicționarul* reușește, totuși, să ofere destule deschideri către marile probleme teoretice ale folcloristicii române, către preocupările și sarcinile ei dintotdeauna. Merit datorat mai ales lui Iordan Datcu, care, cu eleganță, a găsit întotdeauna modalitatea de a circumscrie diversele contribuții particulare direcțiilor fundamentale ale folcloristicii cărora li se subsumează de drept. După cum, de cele mai multe ori, a găsit tonul potrivit spre a-și exprima dezacordul față de unele opinii și atitudini sau spre a-și afirma punctul de vedere personal.

Rod al unor îndelungate investigații în arhive și biblioteci — ce nu vor putea fi încheiate, probabil, definitiv decît cu concursul larg al tuturor folcloriștilor și istoricilor literari — *Dicționarul* pune la dispoziția specialiștilor un vast material informativ despre viața și activitatea acelora care s-au interesat în decursul timpului de cultura noastră populară, de tezaurizarea și studierea ei.

Sînt reunite aici, cu o grijă deosebită pentru exactitate, date biografice care nu se mai regăsesc în nici o altă lucrare de sinteză, alături de liste cvasicomplete ale volumelor și articolelor mai importante publicate de fiecare dintre folcloriști și de ample referințe bibliografice la opera acestora. Fapt pentru care *Dicționarul* se constituie, realmente, într-un prețios ghid orientativ și într-o carte obligatorie pentru oricine se preocupă în vreun fel de istoria folcloristicii române.

Luînd act de valoarea incontestabilă a lucrării, sîntem cu atît mai plăcut impresionați să constatăm că autorii nu se arată de fel mulțumiți de ceea ce au realizat, considerînd versiunea actuală a *Dicționarului* o formă intermediară pe calea înfăptuirii acelui dicționar idea

---

* Iordan Datcu — Sabina Cornelia Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc*, cu o prefață de Ovidiu Bîrlea ; indice onomastic de G. Pienescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, 501 p.

Rev. ist. teorie. lit., tom. 29, nr. 2, p. 335—343, București, 1980

al folcloriștilor, visat de toți specialiștii de ieri și de azi. E o atitudine exemplară, dovedind o aleasă etică profesională, pe care o apreciem în gradul cel mai înalt.

Elogiind aspirația autorilor spre perfecțiune, dăm curs invitației adresate în *Cuvîntul înainte* al *Dicționarului* de a formula observații care să contribuie la îmbunătățirea ediției de față.

O primă remarcă ce se impune se referă la sferele de cuprindere ale viitorului dicționar. Luînd, astfel, în considerație întrepătrunderile profunde dintre diversele discipline care au ca obiect studierea culturii populare, ne întrebăm cu toată seriozitatea dacă e indicat, într-adevăr, ca noua versiune a *Dicționarului* să se limiteze — după cum preconizează autorii — doar la sferele folcloristicii, cînd știut este că în trecut nu au existat granițe precise între preocupările de etnografie, folcloristică și artă populară, și cînd, chiar astăzi, necesitatea studierii concomitente, din cît mai variate perspective, a fenomenului tradiției populare impune nu numai conlucrarea dintre specialiști, dar și stăpînirea de către aceeași persoană a cît mai multor discipline? Soluția ideală, după opinia noastră, ar reprezenta-o înmănuncherea în ramele unui singur dicționar a tuturor acelora care s-au ocupat în vreun fel de cultura populară, fără a da preferință unuia sau altuia dintre domenii.

Indiferent, însă, de decizia pe care autorii o vor lua — decizie ce atîrnă între altele și de posibilitatea cooptării unor colaboratori pentru celelalte ramuri ale folcloristicii și culturii populare — ei vor trebui să încerce o cuprindere, dacă nu exhaustivă, cel puțin foarte largă a tuturor folcloriștilor literari, care le revin în sarcină. Dintre numele ce s-ar cuveni să figureze nendoielnic în viitoarea ediție, am aminti cîteva care au fost deocamdată scăpate din vedere : Zaharia Carcalechi și Nebunelli (editori și colportori de folclor, prin intermediul broșurilor de „Doruri și Amoruri"), Nicolae Ion Ionașcu și Mihail St. Mîndreanu (de la care ne-a rămas culegerea *Poesii populare și descîntece*, Alexandria, 1897), Nicolae Păsculescu (autorul importantei lucrări *Literatura populară românească*, București, 1910), I. U. Soricu (de la care ni s-a păstrat, printre altele, o impresionantă colecție de folclor din scrisorile soldaților din primul război mondial), Gh. Tăzlăuanu (a cărei colecție de 10 volume, alcătuită din 3315 strigături, 2098 proverbe și zicători, 662 cîntece bătrînești și doine, 645 ghicitori, 118 anecdote, 110 legende, 70 jocuri de copii, 164 descîntece, 50 glume, 31 colinde și 20 basme, era anunțată în paginile ziarului „Viața" din 8 mai 1943), Romulus Vulcănescu (autorul unor importante studii și volume asupra mitologiei populare românești, între care *Fenomenul horal*, București, 1944), Ioan Sassu Ducșoara (autorul culegerii *În luncile Soarelui. Folclor poetic din sudul Transilvaniei*, Casa creației populare a jud. Brașov, 1968, 570 p.), Stelian Vasilescu (autorul vol. *Nunta în Bihor*, Casa creației populare a jud. Bihor, 1970, 265 p.), Gh. Ciompec, Gh. Antofi, Ion Moanță ș. a.

Acestora ar trebui să li se adauge, de asemenea, toți folcloriștii importanți de origine română, care trăiesc pe alte meleaguri, precum și specialiștii străini, care și-au adus o contribuție remarcabilă la cercetarea folclorului românesc. Din rîndul categoriilor de pe urmă am aminti, în afara numelor deja incluse, pe : Gretchen Buehler, I. D. Ciobanu, V. A. Cirimpei (autorul unei valoroase lucrări tangentă la istoria folcloristicii românești : *Realizări ale folcloristicii timpurii moldovenești*, Editura Știința, Chișinău, 1978, 244 p.) și Victor M. Gațac (autorul unei masive lucrări despre eposul eroic românesc : *Восточно-романский геройческий эпос. Исследование и тексты*, Moscova, 1967, 470 p.)

Legat direct de reprezentarea diverselor personalități în substanța *Dicționarului* s-ar cuveni, poate, ca autorii să mediteze dacă nu cumva contribuția teoretică a unora dintre scriitori și a tuturor la un loc nu a fost supralicitată mai mult decît trebuia. În cazul în care ei vor continua să acorde aceeași importanță aportului breslei scriitoricești la elucidarea aspectelor teoretice ale folclorului, vor trebui să facă loc în cuprinsul volumului și unor nume reprezentative din contemporaneitate. Ne gîndim în primul rînd la Mihai Beniuc, Șt. Augustin Doinaș, Marin Sorescu, Ioan Alexandru, I. Negoițescu ș. a.

În aceeași ordine de idei, va trebui ca autorii să ajungă la un consens în privința includerii sau neincluderii în ramele *Dicționarului* a studiilor dedicate raporturilor dintre cultura populară și literatura modernă, studii ce alcătuiesc — după cum subliniază chiar Iordan Datcu — un sector extrem de bogat și interesant, la hotarul dintre folcloristică și istoria literară. Ele aparțin, după opinia noastră, în egală măsură celor două discipline și e necesar să fie prezentate nu numai tangențial, ca simple referințe bibliografice. În orice caz, în versiunea actuală a *Dicționarului folcloriștilor*, ni se pare nefiresc că o carte de sinteză precum *Temelii folclorice și orizont european în literatura română* (1971), ce are numeroase afinități cu istoria folcloristicii și, evident, cu majoritatea articolelor monografice consacrate diverșilor scriitori, nu-și găsește locul spre a fi prezentată la nici unul dintre autori, în timp ce studii mărunte de aceeași natură reprezintă argu-

mente esențiale pentru includerea în *Dicționar* a unor personalități. Ne referim, de pildă, la George Baiculescu, dar exemplele ar putea fi sporite.

Cu mult mai importantă decît introducerea unuia sau altuia dintre folcloriștii și scriitorii omiși ni se pare, însă, includerea în ediția următoare a *Dicționarului*, dacă nu a tuturor, cel puțin a celor mai importante publicații, societăți (asociații), cenacluri și instituții care au îndrumat și sprijinit colecționarea și cercetarea folclorului, de-a lungul timpului. De asemenea, prezentarea principalelor arhive publice de folclor românesc din țară și străinătate și a bibliotecilor specializate în acest sens. Nu e cazul, credem, să mai insistăm asupra rolului imens pe care l-au jucat mai ales publicațiile de folclor în istoria folcloristicii române ! În lipsa unor instituții adecvate stabile, ele au coagulat și menținut interesul față de cultura populară în totalitatea manifestărilor ei. O revistă ca „Șezătoarea", de pildă, condusă de puternica personalitate a lui Artur Gorovei, a reprezentat, decenii de-a rîndul, un for de cel mai înalt prestigiu. Întrucît eludarea lor sărăcește folcloristica română tocmai de centrii vitali, care au constituit factorii de legătură între diversele personalități, trăind și activînd, de obicei, izolat.

Spre a se apropia cît mai mult de forma visată, autorii vor trebui, pe de altă parte, să elimine acele neconcordanțe de viziune și de modalitate de apreciere a valorilor, vizibile încă în substanța *Dicționarului*, și să-și unifice, pe cît posibil, terminologia, îndepărtînd unii termeni inadecvați, precum „povestaș" și „băsmuitor", ce conțin în accepțiunea curentă o pronunțată doză ironică.

De asemenea, vor trebui să-și tempereze unele aprecieri, poate cam excesive (fie asupra unor folcloriști, fie asupra unor culegeri și realități folclorice) și să încerce o relativizare a opiniilor despre persistența creației populare sau despre reflectarea istoriei în folclor. Personal, am resimțit o adversitate prea puternică împotriva celor care și-au arătat îngrijorarea față de dispariția folclorului tradițional și împotriva celor care au căutat în folclor urme istorice. Dacă pentru epocile mai vechi, punctul de vedere al autorilor e îndreptățit, în ce privește ultima sută de ani, ar fi fost necesare unele nuanțări. Nu se poate totuși nega că povestirile despre Cuza, cîntecele despre războiul de independență, despre răscoala din 1907, despre ultimele războaie mondiale nu au un substrat istoric.

Pledăm apoi — deși operațiunea este extrem de dificilă — pentru stabilirea unei concordanțe echitabile între importanța reală a *folcloriștilor* și spațiul tipografic ce li se acordă. După cum, opinăm pentru o rejudecare a contribuției diverselor personalități în funcție de toate operele și studiile acestora. La L. Blaga, de pildă, am dori să se accentueze mai puternic rolul elementelor folcloristice și de mitologie populară autohtonă în fundarea sintezelor sale filozofice ; la M. Sadoveanu am dori să se țină seama, între altele, de importanta activitate de popularizare a cărților de înțelepciune și de interesantele reflecții din broșura *Poezia cimiliturilor* (1949) ; la D. Caracostea am sugera să se acorde vol. *Problemele tipologiei folclorice* — fundamental nu numai pentru folcloristica românească — un loc corespunzător importanței ce i se cuvine în ansamblul caracterizării ; la V. Adăscăliței am sugera să se țină seama și de activitatea acestuia de teoretician al coordonatelor folclorice etc.

Pe de altă parte, am propune ca în cazul folcloriștilor în viață să nu se ia în considerație lucrările în manuscris. (N-am înțeles de pildă, de ce se fac largi referințe la studiul nepublicat al Stancăi Fotino : *Basmul cult în literatura română*, iar o lucrare pe aceeași temă — excelentă — a lui Ioan Șerb e trecută doar la „alte opere").

În sfîrșit, ideal ar fi ca viitoarea versiune a *Dicționarului* să aibă pe lîngă indicele onomastic, un foarte necesar indice tematic, care să-i permită cercetătorului să meargă direct la personalitățile care s-au ocupat de aspectele care-l interesează.

Se înțelege că observațiile noastre nu constituie atît obiecții la *Dicționarul folcloriștilor* — pe care-l salutăm cu căldură ca pe o realizare deosebită a folcloristicii române — cît reflecții în perspectiva unui dicționar desăvîrșit al personalităților care s-au apropiat de cultura noastră populară în totalitatea ei, pe care l-am dori materializat cît mai curînd cu putință.

I. Oprișan

Liviu Rusu, *Studii despre Titu Maiorescu*, Ed. Cartea Românească, 1979

Adunarea în volum a studiilor, articolelor și conferințelor lui Liviu Rusu despre Titu Maiorescu — edite și inedite — era o necesitate obiectivă care n-are nimic comun cu procedeul obișnuit al autorilor care-și strîng în volum ceea ce au publicat înainte în periodice. Apariția culegerii lui Liviu Rusu se impunea deoarece poziția autorului în exegeza maioresciană actuală a fost hotărîtoare și orientativă pentru istoriografia noastră literară în materie.

În perioada destul de lungă a interpretării sociologist-elementare a literaturii române (1948—1962), Titu Maiorescu a fost apreciat simplist ca exponent al criticii idealiste și reacționare. Nu ne referim la anumite nume, căci nu interesează persoanele, ci la perspectiva teoretică eronată din care a fost abordată poziția criticului în cultura noastră. Dar în 1963, combătînd această interpretare ca greșită și nocivă, Liviu Rusu, într-un studiu de amplă rezonanță, publicat în „Viața românească", 5/1963, a înlăturat pentru totdeauna felul îngust și eronat al viziunii anterioare asupra lui Titu Maiorescu. Studiul lui Liviu Rusu a dat naștere unor vii discuții principiale, devenind orientativ în reconsiderarea actuală a lui Titu Maiorescu și punctul de plecare al unei considerabile bibliografii în materie, fapt cu totul firesc dacă ținem seama de personalitatea complexă și în parte contradictorie a lui Maiorescu. Era firesc, deci, ca acest studiu de istorie literară, modest intitulat *Însemnări despre Titu Maiorescu*, să fie republicat în fruntea volumului recent apărut.

Liviu Rusu nu s-a oprit însă la acest prim semnal, decisiv pentru evaluarea justă a poziției lui Titu Maiorescu în cultura noastră. El a urmărit și a apreciat, după 1964, interpretările asupra lui T. Maiorescu, intervenind combativ și polemic acolo unde a simțit nevoia unor precizări și rectificări absolut necesare. Căci — precizează Liviu Rusu — „în entuziasmul reconsiderării s-a ajuns la excese în sens contrar : de unde înainte fusese hulit, acum a început un proces apologetic cu totul exagerat, o supralicitare prin nimic justificată, călcîndu-se din nou adevărul în picioare, nesocotindu-se datele precise ale documentelor, lăsînd drum liber fanteziei" (163).

Volumul recent apărut cuprinde și aceste studii critice, scrise ulterior, care contribuie esențial la cunoașterea lui Maiorescu și vor servi la elaborarea monografiilor ulterioare asupra acestuia.

Lucrările apologetice la care se referă Liviu Rusu și a căror critică o întreprinde sînt : N. Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu* (1970 ; ed. II-a 1973), Domnica Filimon, *Tînărul Maiorescu* (1974) și Simion Ghiță, *Titu Maiorescu filozof și teoretician al culturii* (1974).

Culegerea cuprinde apoi polemica dintre Liviu Rusu și Alexandru George asupra formării intelectuale a lui Maiorescu și rolul său la maturitate în cultura noastră.

Deoarece observațiile critice asupra cărților menționate sînt cunoscute, fiind publicate anterior, mai ales în „Viața românească", nu le vom mai relua aici, ele făcînd parte acum din bogata bibliografie maioresciană. În afara multor aspecte noi scoase la iveală prin polemicile menționate, Liviu Rusu aduce cîteva precizări originale și importante cu privire la Maiorescu, asupra cărora ne vom opri în mod aparte.

Este abordată în diferite capitole ale cărții problema formării intelectuale a lui Maiorescu, pe baza *Jurnalului* și *Epistolarului* acestuia, publicate în anii din urmă. Se aduc precizări importante asupra structurii sufletești a lui Maiorescu și în problema mult discutată a pretinsului doctorat în filosofie de la Sorbona, demonstrîndu-se prin cercetări directe de arhivă că acest examen n-a putut avea loc.

O altă contribuție importantă adusă de Liviu Rusu este demonstrarea influenței lui Herbart asupra lui Maiorescu, fiind combătută pretinsa influență hegeliană în formarea intelectuală a acesteia, teză susținută cu autoritate de Tudor Vianu și devenită, prin tradiție, adevăr consacrat pentru exegeții maiorescieni ulteriori. Liviu Rusu demonstrează că Maiorescu a fost străin de influența lui Hegel, fiind de fapt influențat în tinerețe de intelectualistul Herbart și, în parte, de materialistul Feuerbach, adversar al hegelianismului.

O altă interpretare greșită a gîndirii lui Maiorescu, rectificată de Liviu Rusu, este cea a raportului între fond și formă în cultura românească. Este combătută aprecierea eronată că Maiorescu a fost un conservator care n-a înțeles spiritul progresist al pașoptismului în dezvoltarea ascendentă a poporului român. De fapt, arată Liviu Rusu, Maiorescu n-a fost ostil formelor noi în sine, introduse de pașoptiști, el acceptînd ceea ce s-a făcut, fiind adept al europeizării României, dar cerea ca poporul să fie ridicat la nivelul formelor adoptate. N-a fost un conservator rigid, nici un revoluționar, ci un adept al progresului organic. El pretindea ca totul să fie adaptat din amicii lăuntrice a națiunii, mai ales în legătură cu ideile de import. El prețuia mai presus de toate substratul popular al culturii, ființa proprie a națiunii, fiind un adept al școlii istorice a lui Savigny. În gîndirea lui Maiorescu găsim peste tot — subliniază Liviu Rusu — „respectul neprecupețit pentru fondul nostru național și încrederea deplină în posibilitățile lui. Rădăcina adevărului, după Maiorescu, aici se află" (386).

Liviu Rusu relevă cu insistență, ca o trăsătură de bază a prezenței lui Maiorescu în cultura românească, lupta lui pentru adevăr în toate domeniile, rămasă ca un testament rodnic al său pînă astăzi. „Adevărata chemare a lui Titu Maiorescu este înainte de toate lupta pentru adevăr", scrie Liviu Rusu (385). Pornind de la acest principiu, el face critica întregii noastre culturi, cerînd adevăr în istorie, în drept, în limbă, în poezia și în viața publică. El combate vehement pe cei care folosesc neadevărul chiar în susținerea intereselor naționale căci — spunea Maiorescu — ce-i neadevărat nu devine adevărat prin faptul că e național.

O altă latură originală a contribuției lui Liviu Rusu la cunoașterea lui Titu Maiorescu este explicarea preferinței criticului pentru Schopenhauer. Se știe că Maiorescu a tradus în românește pentru întîia oară în întregime „Aforismele" lui Schopenhauer, care a fost unul din gînditorii preferați și de *Junimea*. De asemenea, la îndemnul lui Maiorescu și al *Junimii*, tot un român, Adolphe Cantacuzino (Cantacuzène), a tradus, pentru întîia oară în limba franceză, opera capitală a filozofului german „Lumea ca voință și reprezentare". Liviu Rusu arată că, deși nici Maiorescu, nici *Junimea* nu acceptau concluziile pesimiste ale filozofiei lui Schopenhauer, ei apreciau la acesta înzestrarea disociativă și critică în filozofie, dar mai ales concepția acestuia cu privire la morală, pe care Liviu Rusu o analizează pe larg în aspectele ei pozitive. De asemenea a fost apreciată la *Junimea* concepția lui Schopenhauer despre artă, ca și limba scrierilor filozofului german, unul dintre cei mai talentați stiliști germani din secolul trecut.

Cele două capitole finale ale cărții lui Liviu Rusu, *Așa grăit-a Maiorescu* și *Eminescu și Maiorescu* sînt conferințe publice, de o mare pătrundere sintetică și de o nereținută admirație pentru marele critic. Ele constituie, în același timp, un portret moral al lui Maiorescu, din care imaginea acestuia apare măreață, nobilă și generoasă, pe lîngă rolul său de îndrumător și animator al unei epoci. Într-un relief moral deosebit, cu o vădită participare afectivă, este subliniată certitudinea lui Maiorescu despre prezența geniului eminescian, chiar de la început, precum și comunitatea sufletească dintre critic și poet. „Sensibilitatea creatoare a unuia și sensibilitatea receptoare a celuilalt se vor întîlni și vor trasa împreună linia poeziei românești" — scrie Liviu Rusu, adăugînd că între ei exista și o comunitate morală : „Pîrghia ei este cultul adevărului, cult care îi va uni și călăuzi toată viața" (406). El încheie arătînd că cele stabilite de Maiorescu au rămas pînă astăzi dătătoare de directive în interpretarea creației eminesciene.

Studii despre Titu Maiorescu este o carte de maturitate care se impune nu numai prin noi contribuții importante la cunoașterea criticului *Junimii*, a structurii lui sufletești și a trăsăturilor esențiale ale gîndirii lui, ci și prin spiritul ei metodologic. Ea demonstrează necesitatea cercetării în spirit riguros științific, avertizînd împotriva diletantismului, a eseismului facil, departe de obiect și de izvoarele directe. Se demonstrează concret că erorile în interpretarea lui Maiorescu au provenit din cercetarea fără rigoarea cuvenită a tuturor datelor de bază privind pe autor și epoca sa, din erori de logică în argumentare, din lipsa de justificare a unor aprecieri și din înclinația spre subiectivism care duce la nerespectarea adevărului — toate aceste defecte fiind condamnate de însuși Maiorescu pentru epoca sa.

Liviu Rusu urmează în critica sa stilul de gîndire maiorescian al polemicii creatoare pentru stabilirea adevărului și combaterea superficialității, a interpretărilor hazardate, fără respectul faptelor obiective. El se dovedește a fi nu numai un remarcabil exeget al lui Maiorescu, ci și un discipol modern al acestuia, căci analizîndu-i gîndirea și acțiunea care a regenerat cultura noastră din epoca respectivă, scoate în evidență acele trăsături maioresciene care pot servi ca îndrumări permanente în dezvoltarea noastră spirituală.

Bucur Țincu

Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane. Studii critice*, Ed. Minerva, București, 1979, 256 p.

Liviu Petrescu și-a confirmat prin cărțile care au urmat volumului de debut, *Realitate și romanesc*, vocația de analist al prozei psihologice. Critic literar pentru care ceea ce la modul ideal constituie o componentă funciară a studiului fenomenului literar, analiza filozofică și estetică, reprezintă premisa lecturii și interpretării, Liviu Petrescu decodifică prin aplicarea demersului fenomenologic semnificațiile mesajului existențial transmis în diferite structuri narative. *Romanul condiției umane* confirmă un interes constant, ba, mai mult, consacră o pasiune, continuitatea într-un domeniu oferind certitudinea evoluției spre profunzimi.

Seria „Confluențelor" implică — prin denumire și prin lucrările publicate — un punct de vedere comparatist asupra obiectului studiat, dacă prin comparatism înțelegem tot mai mult deschiderea perspectivei nu doar pentru a cuprinde mai multe literaturi, ci pentru a stabili o relație organică între opere separate, autonome, ca produse ale creativității umane. Epoca în limitele deschise ale căreia se înscrie cartea de acum este veacul contemporan, căreia îi aparține prin excelență — dar nu în exclusivitate : Dostoievski este un punct de rezistență în lucrare — literatura „condiției umane". Studiul este, așadar, o lucrare comparatistă, nu prin inventarierea

de surse, influențe, coincidențe, ci în accepțiunea pe care o dorim afirmată și ilustrată, aceea a descoperirii și punerii în valoare a criticii modelelor, aplicată aici la domeniul temelor.

Cu sistem și metodă, calități cunoscute din alte volume, autorul procedează la definirea termenilor cu care va opera și la schițarea preistoriei temei. Preliminarii necesare, căci precizează o poziție critică. Fermitatea și echilibrul argumentației sînt, dealtfel, virtuți fundamentale ale acestui studiu construit pe principii armonice, creînd în cele din urmă convingerea „circularității", adică a demonstrației reușite, în care ipoteza se verifică prin concluzie. Analizînd literatura condiției umane, determinată de conflictul dintre năzuința firii omenești spre absolut și limitele de ordin metafizic, ontologic și social și urmărind, în același timp, încercările de rezolvare a conflictului în dinamica dialectică răzvrătire — postura demiurgică — reîntoarcerea în matca originară, Liviu Petrescu parcurge în cartea sa o cale circulară, în trei etape, corespunzătoare triadei hegeliene. De aici structura tripartită a studiului : trei capitole care analizează cele trei ipostaze ale limitelor generatoare de conflict, ca și eforturile de soluționare a ciocnirilor. De aici, mergînd în detaliu, structura tripartită a fiecărui capitol : explicită în primele două, implicită în cel din urmă. De aici, în fine, senzația de ordine, de limpezire, de „circularitate", un alt termen pentru aspirația spre realizare pe care o produce lectura cărții.

Limitele metafizice care fac imposibilă sau tragică încercarea ființei umane de a se măsura cu absolutul sînt analizate în capitolul *Amurgul zeilor* prin disocierea evoluției graduale de la etapa acceptării și chiar a complacerii într-o lume cosmotică, guvernată de zei, care echivalează, prin fuziune, sacrul cu profanul, la etapa răzvrătirii împotriva lumii percepute acum ca haotică, anomică. Lume guvernată fie de principii legice care, în loc de ordine și echilibru, produc alienare, fie de hazard, care generează discontinuitate, confuzie, respingînd unitatea și claritatea. Spiritul de răzvrătire naște cuceritori, reconstructori ai lumii dezintegrate, descoperitori ai conștiinței de sine și, într-o supremă ipostază, luptători în numele solidarității umane. Dar el naște și pe acei „challangeri" ai oricărui principiu divin, pe cei care, în dorința — sublimă în primele faze — de a se autodepăși, aspiră, de fapt, la a deveni un substituit al demiurgului, perpetuînd, deci, tirania. Sesizarea pericolului transcenderii condiției date duce la revenirea în ipostaza inițială a omenescului, conturînd un prim model circular, fără însă a propune și o rezolvare. Studiind într-un capitol următor, *Răul de timp*, limitele ontologice potrivnice setei de absolut, autorul le raportează la statutul limitărilor metafizice și le subliniază în permanență interferențele. Procesul aspirației cunoaște o succesiune de momente : eliberarea de existență ca devenire, opusă, deci, absolutului, eliberarea de temporalitate, eliberarea de însăși condiția umană, cu prelungiri extremiste primejdioase, precum eliberarea de opinie, de momentul opțiunii, de finalitate, cu alte cuvinte, o absolută abandonare. Autorul amendează aici explicit limitele poziției lui Camus, care dă prin Mersault accepțiunii umanului o calitate deprimantă. De pe pozițiile eticii marxiste, autorul respinsese mai înainte motivarea crimei lui Meursault prin totala detașare de viață. Circularitatea reintegratoare, mai curînd recunoașterea procesului devenirii și revenirii nu este nici în acest al doilea capitol o soluție, ci doar o posibilitate. Dimensiunea socială sui-generis a limitelor care duc la conflictul existențial este analizată prin interferența relațiilor subiectului cu semenii și a transpunerii ei în sfera transcendentului. *Stăpîn și slugă*, ultimul capitol, prezintă aceste raporturi tot prin prisma modelului circular. Legăturile cu materia primului capitol se impun, servind tocmai intenției autorului de a marca interdependența aspectelor relației. Metafizicul, ontologicul și socialul se întrepătrund în această secțiune de încheiere, care demonstrează prin exemple noi posibilitatea pluralității ipostazelor fundamentale analizate în primele două secțiuni. Ființa umană este din nou confruntată cu divinitatea, aici „Celălalt". La început vrea doar recunoașterea Celuilalt. Este, de fapt, o altă ipostază a acceptării alcătuirii cosmotice a lumii, a ierarhiei la nivel sacru și chiar în planul relației umane. În faza următoare, eroul devine rebelul distrugător de idoli, pentru a le lua eventual locul. Este o reiterare a ipostazei extreme — omul-zeu — a cuceritorului din primul capitol. Încheierea ciclului se produce prin „reîntoarcerea la dimensiuni umane", însă pe o treaptă calitativ nouă, care să condiționeze stabilirea unor raporturi de comunicare și reciprocitate cu Celălalt, cu ceilalți, căci modelul este acum nu perechea om-zeu, ci relația socială, într-o accepțiune larg umană, neinstituționalizată.

Cartea este o anatomie în primul rînd a materiei romanului existențial. O temă care a produs atîtea comentarii — de la articole la lucrări de sinteză — se dovedește bogată în resurse și sugestii în studiul lui Liviu Petrescu. Nouă este ideea structurării analizei, axată pe principiul evolutiv al circularității. Nouă este nu abordarea din unghi filozofic (literatura existențială studiată în afara acestei dimensiuni este de neconceput), ci interpretarea filozofică, surprinzătoare uneori în originalitatea ei, ca, de pildă, explicarea metafizicii lui Dostoievski prin tezele hegeliene de filozofie a religiei (capitolul *Zeul-om*) și interpretarea marilor răzvrătiți ai lui Dostoievski prin

tezele lui Max Stirner, autorul postulatului revoltei metafizice moderne despre moartea lui Dumnezeu (capitolul *Omul-zeu*) sau descoperirea la Joyce a încercării de a stabili punți de legătură între Hegel și Aristotel (capitolul *Viața ca o Telemachiadă*). Nouă este ponderea pe care o acordă în economia analizei romanului românesc al condiției umane — Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Al. Ivasiuc — a cărui diferență specifică, expresie a spiritualității românești, o vede în predilecția pentru soluțiile echilibrate sau în evidența modelului circular. Și, în aceeași ordine de idei, nouă este perspectiva românească profundă prin care pune în valoare lucrarea lui D. D. Roșca asupra *Existenței tragice*, 1934, ce precede poziția lui Camus din *Mitul lui Sisif*, 1942, asupra principiului de unitate a existenței, „o viziune a existenței luată în totalitatea ei". Sau prin care ilustrează cu exemple, altele decît din sfera prozei românești, coordonatele unei viziuni existențiale : lumea cosmotică, domeniu al sacralității și frumuseții la Creangă, Vasile Pârvan și Mihail Sadoveanu. Meritele cărții nu stau, desigur, numai în „premierele" pe care le oferă. Zona literară pe care o cercetează autorul, cea a romanului existențial „clasic" — Dostoievski, Kafka, Joyce, Proust, Thomas Mann, Camus, Sartre, Malraux — cu referințele amintite la spațiul românesc și cu alte exemplificări edificatoare din Melville, Hemingway, Knut Hamsun, Amiel, Papini, este cuprinzătoare prin caracterul reprezentativ al operelor analizate. Sugestia unor alte nume ar fi de prisos, căci scopul cărții a fost nu tratarea exhaustivă a temei în spațiu istoric, ci analiza ei în profunzime, în dimensiune filozofică și estetică, ceea ce a permis organizarea sistematică, simetrică, în funcție de etapele și laturile nucleului conflictual care determină însăși configurarea acestei specii literare care este romanul condiției umane. Spirit disociativ și original care nu îngăduie preluarea unor opinii din atît de bogata literatură critică decît dacă corespund coordonatelor propriului sistem de judecată, intrînd nu o dată în polemică cu comentatori acreditați, Liviu Petrescu se ocupă mai puțin aici de aspectele artistice ale formelor narative, astfel încît judecățile de valoare emise vizează materia și nu structura sau poetica. În tradiția criticii de analiză și în direcția cercetărilor moderne întemeiate pe o cunoaștere filozofică a fenomenului literar, studiul critic al lui Liviu Petrescu este, totodată, un act de sinteză, de sistematizare originală a romanului condiției umane.

Ileana Verzea

D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiologice în Commedia lui Dante*, București, Ed. Univers, 1979

Poate că principalul merit al cărții pe care o discutăm aici este acela de a ne reaminti — într-o epocă ce și-a făcut un cult din exaltarea originalității și a inventivității creatoare — că în literatură atît producerea cît și consumul se înscriu în mod inevitabil în cadrele unei tradiții generice.

Investigația lui D'Arco Silvio Avalle plonjează într-un univers formal ai căror exploratori sînt încă rari. Este vorba despre ansamblul apriourilor realității literare, vast depozit de formule de creație deja codificate și socialmente asimilate — stiluri, clișee, teme, motive, genuri, tipuri de discurs etc. — spațiu în care cercetării îi devin perceptibile resorturile intime ale procesului de trecere continuă între pre- text, text și inter-text.

Instrumentele oferite de analiza semiologică a produselor culturale sînt pentru autor cheia cea mai potrivită să forțeze accesul în acest univers.

Opoziția *langue/ parole*, opinează cercetătorul italian, definește mai bine decît oricare alta dinamica creației culturale în general. Formulată deci în termeni semiologici, ipoteza de bază a cărții stipulează că există posibilitatea „de a recunoaște în domeniul activității literare prezența unui sistem avînd aceeași funcție ca și *langue*, adică un tezaur de semne, de norme de comportament literar preexistente momentului în care operatorii individuali își elaborează enunțurile lor sau actele de *parole*.

Datele tradiției scapă într-o proporție considerabilă controlului individual, observă autorul, Deși o multitudine de proiecte de modificare a sistemului formal preexistent sînt avansate de către creatorii individuali, în fapt, foarte puține sînt acceptate de către sistem, căpătînd posibilitatea de a se afirma mai mult sau mai puțin durabil. Este desigur un adevăr care contravine prejudecă-

ţii noastre curente, de descendenţă romantică (al cărei ecou se face şi stilistica spitzeriană şi statistica stilistică sau teoria informaţiei), conform căreia valorile literare s-ar măsura exclusiv cu etalonul îndepărtării de la normă.

Pentru romantici — observase şi Zumthor, ale cărui studii de poetică şi retorică medievală au deschis un drum în revalorificarea conceptului de tradiţie — noţiunea de originalitate a artistului făcea figură de mit, estompînd celelalte aspecte ale actului creator. Artistul romantic avea sentimentul că-şi face opera împotriva tradiţiei sau în afara ei, variaţia individuală apărînd ca o diferenţă absolută.

De fapt, raportul între repetabilitate şi originalitate în creaţia literară începe să capteze atenţia unor cercetători încă la începutul secolului nostru. D'Arco Silvio Avalle este desigur printre puţinii, dar contribuţia sa (şi a altor cercetători de la *Strumenti critici*, printre care mai ales Cesare Segre) nu apare pe loc gol. Dacă ar fi să-i stabilim filiaţii, ar trebui să-i amintim aici nu numai pe Paul Zumthor dar şi pe Max Bense, Roland Barthes, Mihail Bahtin, Julia Kristeva, Iuri Lotman sau formaliştii ruşi.

Autorul se situează dealtfel explicit în descendenţă formalistă. După el, conceptul de ,,material'' ar corespunde aceluia de semn, înţeles ca element minimal al sistemului generic literar. Aceasta fiindcă materialele sînt concepute de formalişti ca preexistente elaborării operelor în sine şi se referă la elemente disparate, care aparţin fie planului conţinutului, fie planului formei : cuvinte, sunete, combinaţii de elemente verbale, personaje, motive, imagini, teme poetice, idei filosofice etc.

După Opojaz, conceptele prin intermediul cărora a fost gîndită ,,pre-programarea'' pentru a folosi un termen al lui Max Bense) literaturii sînt mai ales acelea de gen, şi tip de discurs. Pentru cercetătorul italian, singurele categorii care ar prezenta interes în această privinţă ar fi acelea de *personaj, motiv, temă* şi *imagine literară*, fiindcă numai ele prezintă suficiente atribute ale semnului, aşa cum a fost descris de Saussure (*caracterul biplan, opozitiv şi arbitrar*).

În lucrarea pe care o discutăm aici, autorul se opreşte exclusiv asupra categoriei de *motiv*, fapt care îl situează metodologic în zona de confluenţă a semiologiei cu teoria naraţiei (un domeniu de vîrf al teoriei literare actuale).

Analiza naraţiei se fixează la D'Arco Silvio Avalle în planul transfrastic, al discursului narativ lingvistic-realizat, sau, în terminologia poeticienilor din Liège, al ,,povestirii care povesteşte'' (şi nu al ,,povestirii povestite'', către care se îndreaptă cu predilecţie cercetările actuale de *naratologie şi în special cele ale şcolilor franceză şi germană*). Unitatea minimală de analiză în acest plan este macrosemnul narativ complex, care articulează un semnificat (sau element de formă a conţinutului) cu o schemă compoziţională (sau formă a expresiei).

Se postulează că instrumentele oferite de analiza semiologică a produselor culturale, conjugate cu morfologia povestirii, permit descoperirea unor mărimi constante, capabile să fondeze omologii structurale între povestiri foarte depărtate unele de altele şi să recunoască existenţa unor motive recurente în diverse culturi, la cele mai diferite nivele de realizare practică.

Este un punct de vedere foarte apropiat de cel al lui Greimas, care constatase, la rîndul său, că forma elaborată a conţinutului discursului narativ se manifestă prin intermediul unor configuraţii sau parcursuri figurative cu caracter sintagmatic. Printre configuraţiile discursive Greimas enumera motivele, care au o migraţie intertextuală, şi temele, înţelese bachelardian, ca scheme figurative care traversează discursul. Foarte penetrantă şi anticipînd concluziile lucrării de care ne ocupăm este o remarcă a lui Greimas conform căreia dacă structurile narative latente, de adîncime, ţinînd de ,,competenţa'' narativă, pot fi considerate caracteristice pentru imaginarul uman în general — avînd deci un caracter *general antropologic* — configuraţiile discursive realizate fiind capabile de migraţie translingvistică, sînt în mod inevitabil supuse filtrajului unor comunităţi *socio-culturale istoric situate*.

Din explorările efectuate în ,,corpusul'' motivelor reunite de Dante în *Divina Commedia*, cercetătorul italian constată că, prin trecerea unui macrosemn narativ de la un context cultural la altul, se produc mai multe tipuri de alunecări pe planul raporturilor între semnificat şi schema sa compoziţională. Schimbările se produc, în linii mari, în două direcţii : Schema compoziţională rămîne nealterată dar se umple de un conţinut nou şi, invers, semnificatul îşi modifică prin migraţie schema compoziţională. Posibilitatea acestor raporturi este corolarul relaţiei arbitrare dintre semnificat şi semnificant — dovadă peremptorie a caracterului de semn al acestei macrounităţi narative. Ilustrative sînt, în acest sens, analizele consacrate în capitolele IV şi V motivelor ,,vîrstei de aur'' şi ,,iubirii nefericite'' (*Vîrsta de aur la Dante* şi, respectiv, ,,*...de fole amor*'').

În cazul primului, prin trecerea de la epoca clasică la cea creştină, semnificatul rămîne identic dar schema sa compoziţională se modifică. La Vergiliu, Horaţiu, Ovidiu, Seneca, Tibul sau Iuvenal, motivul poate fi descris în termenii unor opoziţii binare cu caracter etic. El are deci o schemă compoziţională paradigmatică. În momentul în care preia motivul, Dante îl scoate în afara sferei contemplative a speculaţiei morale, narativizîndu-l. Schema compoziţională a motivului se schimbă, trecînd de la paradigmatic şi categorial la sintagmatic şi linear, deci la desfăşurarea cronologică.

Pentru motivul „... de fole amor'' — ilustrat de episodul iubirii nefericite dintre Paolo şi Francesca — situaţia este exact inversă. În universul semiologic primitiv al culturii celtice, centrul motor al motivului este reprezentat, în esenţă, de suspansul „vînătorii tragice''. Odată cu transferul său în universul creştin şi roman, centrul motivului se plasează pe axul iubirii şi al sanctităţii relaţiei matrimoniale.

Demonstraţiile lui D'Arco Silvio Avalle îşi probează astfel noutatea şi îndrăzneala şi într-un alt domeniu decît acela al raporturilor tradiţie/inovaţie. Autorul se aliniază celor mai recente cercetări care pledează în favoarea depăşirii locului comun — acreditat de Propp, Brémond, Genette, Todorov sau Dundes — al unei narativităţi în sine, autonome, izolate de sistemul de gîndire cultural şi ideologic, singurul care oferă sens şi istoricitate fenomenului narativ.

Monica Spiridon

Convorbiri literare, decembrie 1979—ianuarie 1980

Ultimele două numere (nr. 12/1979 și 1/1980) ale revistei *Convorbiri literare* au în centrul atenției opera lui Mihai Eminescu.

În nr. 12/1979, Ion Caraion face o analiză estetic-fonetică a poemelor eminesciene *Povestea codrului*, *Povestea teiului*, *Singurătate* și *Departe sînt de tine*; autorul își bazează opiniile pe discutarea raportului dintre consoane și vocale, ajungînd la o concluzie cu care sîntem întru totul de acord: „Înainte de a fi idee, sentiment, amintire, filozofie, regret, istorie, autenticitate, travaliu, eres, revoltă, pesimism, ton premonitoriu, tandrețe, dor, cultură, solitudine și oricîte altele, studiate priceput și foarte doct studiate, Eminescu este *muzică*. În primul rînd muzică. Prin aceasta și durează. Prin impalpabil. Fără aceasta, versurile lui și-ar împuțina interesul, odată cu timpul. [...] Străinilor — primindu-l în traducere — tocmai de aceea nu le spune prea mult, fiindcă nici o traducere nu-i știe reda esențialul: adică *muzica*. Este și imposibil".

Gh. Bulgăr trimite din Lyon un articol despre *prezența eminesciană fascinantă*, vorbind de poezie și de ziaristică, doi poli ai creației celui mai mare scriitor român.

Nr.1, 1980, consacră patru pagini mari celei de a 130-a aniversări a nașterii lui Eminescu. Grupajul de articole și studii se deschide cu o contribuție a eruditului D.Vatamaniuc despre *Ecouri ale publicisticii eminesciene în presa românească și străină*. Textul e un prolog la notele volumului al IX-lea al ediției critice Eminescu, în curs de apariție.

Mihai Drăgan se ocupă, într-o primă parte dintr-un eseu mai amplu, despre *Experiență și profunzime poetică în cercetarea poeziei lui Eminescu*, trecînd în revistă exegezele eminescologice care au urmărit acest raport estetic.

E. T. Dinescu face o analiză a *Odei în metru antic*, oferind o nouă ipoteză posibilă a materiei poemei, pe lîngă cele cunoscute, și anume o poezie de F. Lactantius. Mai semnează eseuri I. Constantinescu, Doru Scărlătescu, Virgil Cuțitaru, Gh. Drăgan.

O întreagă pagină este dedicată lui Mihail Sadoveanu. Const. Ciopraga se ocupă de o operă secundă a prozatorului, *Soarele în baltă*. Cum Constantin Ciopraga a publicat în ultima vreme mai multe studii de adîncime analitică asupra operei lui Sadoveanu, nu mai departe cel apărut în nr. 12/1979 al *Convorbirilor*, dedicat romanului *Demonul tinereții (Romanul unei crize)* întrezărim la acest autor o întreprindere mai întinsă, poate o monografie. Preocuparea din ultimii ani față de opera lui Sadoveanu (Pompiliu Marcea, N. Manolescu, Al. Paleologu, Z. Sîngeorzan și acum C. Ciopraga), ne dovedește că intrăm într-o nouă fază a receptării marelui prozator.

Un eseu de contribuții biografice semnează Ilie Dan, stăruind asupra prezenței sadoveniene la Iași.

Cronica

Revista ieșeană *Cronica*, ajunsă în cel de al XV-lea an de existență, oferă, în fiecare număr, un spațiu, am zice corespunzător, problemelor de istorie și critică literară. În cîteva numere din decembrie 1979 și ianuarie 1980 a fost pusă în centrul discuțiilor apariția *Dicționarului literaturii române de la origini pînă la 1900*, elaborat de un grup de cercetători ieșeni. Astfel, în nr. 49 (dec. 1979), Const. Ciopraga consideră *Dicționarul*, în primul rînd, o operă *obiectivă*, așezîndu-l alături de marile realizări străine, ca de exemplu cel din seria Laffont-Bonpiani. Liviu Leonte îl trece în categoria operelor de referință; N. Barbu consideră lucrarea un *eveniment* al culturii române, iar Al. Andriescu „o nouă etapă în elaborarea dicționarelor literare".

Discuțiile sînt reluate în nr. 1 (ianuarie 1980). Aici Dan Mănucă face o comparație între „foileton" și „dicționar", două specii literare „cu șanse egale de supraviețuire". În același context Al. Călinescu solicită apariția și a altor dicționare pe motivul că, în momentul pe care-l parcurgem, cultura noastră nu se află încă, din fericire, în faza excesului de dicționare, a psihozei enciclopedice". Florin Faifer consideră *Dicționarul* un „uriaș mecanism de fine și stringente conexiuni, încorporînd o mare bogăție de fapte și de date, orînduite în felurimea lor sub stăpînirea unui principiu integrator". Tot de viziunea unitară asupra literaturii naționale vorbește și L. Volovici.

În nr. 3 (19 ian. 1980), Valentin Tașcu se ocupă de un alt dicționar, *Dicționarul cronologic al literaturii române* (Edit. Enciclopedică și științifică, 1979), socotindu-l de-a dreptul aberant. Dacă discuția asupra primului Dicționar era dusă în termeni sobri, cea despre cel de-al doilea devine direct pamfletară. Autorul pamfletului, pe baza unor absențe (inerente și reparabile la o viitoare ediție) descoperite, consideră capitolul 1944—1978 — un indiscutabil instrument de dezinformare''. Aberația dicționarului cronologic, ar mai consta, după V. T., și în abuzul de folcloristică. Dacă articolul lui V. T., ar fi avut alt ton poate dacă ar fi fost, în parte, și convingător.

În nr. 48—49 (1970), Ioan Holban a publicat un nteresant eseu intitulat *Personaj și istorie*, consacrat unor opere cu tematică aparte, aparținînd lui Marin Preda, D. R. Popescu și Augustin Buzura. E vorba de *Delirul*, *Vînătoare regală* și *Orgolii*.

De reținut profilul critic dedicat lui Basil Munteanu de Const. Ciopraga (nr. 2, 1980).

O contribuție aparte de istorie literară a revistei *Cronica* e publicarea corespondenței inedite a scriitorilor, ca de exemplu Perpessicius — B. Jordan (nr. 45/1979), E. Lovinescu — Doamna Gruber (nr. 4/1980).

Pe aceeași linie se înscrie și comunicarea unor fotografii inedite, ca cea din nr. 1/1980, reprezentînd pe membrii redacției revistei *Însemnări ieșene* (1940) sau cea din nr. 2/1980, referitoare la G. Călinescu (în tinerețe, bursier la Școala română din Roma). Din păcate, condițiile tehnice ale reproducerii nu avantajează intenția de a comunica un document.

E. M.

Din activitatea Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" în 1979

— Academia R. S. România, Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice şi Uniunea Scriitorilor au sărbătorit Centenarul naşterii lui Gala Galaction printr-o sesiune omagială care a avut loc în ziua de 6 iunie 1979 la Casa Scriitorilor.

Au prezentat comunicări : Şerban Cioculescu, *Evocările lui Gala Galaction* ; Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Gala Galaction — portret scriitoricesc* ; N. Balotă, *Gala Galaction şi T. Arghezi* ; Marin Bucur, *Cîntarea Cîntărilor. Exegeză comparativă a traducerii poemei în românește* ; Al. Săndulescu, *Jurnalul lui Gala Galaction*.

Sesiunea a fost prezidată de Al. Graur.

★

În ziua de 15 iunie, Muzeul literaturii române a organizat o dezbatere omagială închinată publicisticii eminesciene.

Au luat cuvîntul Al. Oprea, Şerban Cioculescu, Radu Tudoran, Zoe Dumitrescu Buşulenga, Marin Bucur, Petru Creţia, D. Murărașu, N. I. Barbu.

★

În ziua de 23 iunie a avut loc la sediul Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" o reuniune omagială dedicată activităţii istoricului literar Ovidiu Papadima.

Au ţinut comunicări : Al. Hanţă, Marin Bucur, Stancu Ilin, Emil Manu, Vasile Netea, Tudor Opriş, I. Oprişan.

În încheierea sesiunii, prezidată de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Buşulenga, a luat cuvîntul Ovidiu Papadima.

★

— În ziua de 25 iunie 1979 a avut loc în sala de consiliu a Facultăţii de limbi şi literaturi străine de la Universitatea din Bucureşti şedinţa de susţinere a tezei de doctorat. *Proza lui Leonid Andreev (O viziune asupra condiţiei umane)*, elaborată de Ana-Maria Brezuleanu, cercetător ştiinţific la Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu".

Autoarea a realizat, într-o abordare modernă şi obiectivă, profilul monografic al lui Leonid Andreev, personalitate artistică deosebit de complexă, de o marcantă actualitate.

Referatul conducătorului ştiinţific, prof. dr. doc. Tatiana Nicolescu, cît şi referatele membrilor comisiei : prof. dr. doc. Ion Zamfirescu, prof. dr. Ileana Berlogea, conf. dr. Adrian Ghijinţki, au scos în evidenţă meritele tezei de doctorat, subliniind că ea constituie o valoroasă cercetare în domeniul literaturii ruse. În unanimitate, comisia a decis acordarea titlului de doctorat în filologie cercetătoarei Ana-Maria Brezuleanu.

★

În ziua de 26 iunie 1979 a avut loc în sala de consiliu a Facultăţii de limbă şi literatură română de la Universitatea din Bucureşti susţinerea publică a tezei de doctorat în filologie *Conceptul modern de poezie în literatura română*, de către Adriana Mitescu, cercetător ştiinţific la Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu". Comisia a fost compusă din prof. dr. Ion Coteanu, preşedinte, prof. dr. doc. D. Micu, conducător ştiinţific, prof. dr. Ion Ianoşi, prof. dr. Silvian Iosifescu, dr. N. Balotă.

Teza dezbate degajarea, în cadrul experienţei poetice post-simboliste, ermetice şi suprarealiste în lirica românească şi universală, a procesului de generare a limbajului poetic şi a imaginii poetice, şi totodată a dinamicii interioare a limbajului poetic, ceea ce dă poeţilor iluzia de a participa la naşterea continuă a limbii şi a lumii. În mod implicit, lucrarea propusă de Adriana Mitescu poartă un dialog subiacent cu istoria literaturii şi în acelaşi timp cu metodologia semioticii.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 2, p. 347—351, Bucureşti, 1980

Referenții au subliniat caracterul interdisciplinar al tezei prezentate, perspectiva estetică fiind inseparabilă de cea lingvistică logică, și epistemologică, astfel încît poeticul nu este rupt de metapoetic, iar denumirea operei de obiectul „finit".

În unanimitate, comisia a decis acordarea titlului de doctor în filologie cercetătoarei Adriana Mitescu.

★

— În ziua de 26 iulie 1979 a avut loc la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" dezbaterea pe tema *Principii generale ale criticii românești contemporane*, organizată de Secția de literatură și artă a Academiei de Științe Sociale și Politice.

Participanții la discuții au dezbătut cîteva probleme acute ale cercetării contemporane, printre care : statutul actual al criticii literare românești ; critica și valorificarea creației literare actuale ; critica și problemele moștenirii literare etc.

Au luat cuvîntul Zoe Dumitrescu Bușulenga, Mircea Anghelescu, Octavian Barbosa, Marin Bucur, Emil Manu, Constantin Vlăduț, Mihai Vornicu.

★

— Între 25—29 iunie 1979 a avut loc la Neptun simpozionul româno-sovietic, patronat de Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" din București. La lucrările simpozionului, dedicat analizei și dezbaterii temei „Realismul și etapele dezvoltării sale în țările din sud-estul Europei la sfîrșitul sec. al XIX-lea și în sec. al XX-lea" au luat parte cercetători ai Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", cadre didactice ale Universității din București, precum și cercetători ai Institutului de slavistică și balcanistică din Moscova.

În cele patruzprezece comunicări prezentate și-au găsit oglindirea latura teoretică generală a temei dezbătute, specificului dezvoltării realismului în literaturile din sud-estul Europei.

Comunicările au fost următoarele : — *Prolegomene la un studiu comparativ al literaturilor din sud-estul Europei*, de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga ; — *Aspecte ale dezvoltării realismului în țările din sud-estul Europei*, de acad. prof. dr. D. Marcov ; — *Realismul românesc la sfîrșitul sec. al XIX-lea*, de dr. Al. Săndulescu ; — *Cuceriri ale realismului românesc în perioada interbelică*, de Roxana Sorescu ; — *Opinii despre realismul românesc contemporan*, de George Muntean ; — *Etapele realismului românesc în sec. al XIX-lea și în sec. al XX-lea în lumina legilor continuității*, de dr. Mihail Fridman ; — *Aspecte ale realismului în romanul turc din perioada Tanzimatului (1860—1895)*, de dr. Viorica Dinescu ; *Etape ale realismului în literatura turcă la sfîrșitul sec. XIX-lea și* începutul sec. al XX-lea, de dr. Enver Mamut ; — *Bizantinism și realism în literatura neogreacă*, de Șerban Tanașoca ; — *Etapele dezvoltării realismului în literatura neogreacă*, de Lucia Ilinskaia ; — *Etape ale realismului în literatura bulgară de pînă la primul război mondial*, de dr. Laura Fotiade ; — *Realismul în proza bulgară dintre anii 1960—1970*, de Nina Ponomariova ; — *Periodizarea procesului literar în Iugoslavia în sec. al XX-lea*, de Galina Jlina ; — *Dezvoltarea realismului în literatura sîrbă în sec. al XX-lea*, de Raglina Doronina.

★

— Între 2—7 iulie 1979 s-a desfășurat la Viena al II-lea Congres Internațional de Semiotică. Din România au participat prof. Alex. Husar (Universitatea din Iași), Pia Teodorescu—Brînzeu (Universitatea din Timișoara), Rodica Mihăilă (Institutul de etnografie și dialectologie din București), Adriana Mitescu (Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu"). Comunicarea Adrianei Mitescu : *Metalimbaj și literaritate la Dimitrie Cantemir* a ridicat o problemă teoretică comună și altor literaturi medievale europene și anume felul în care apare beletristica în relație directă cu dezvoltarea limbii literare. *Istoria ieroglifică* ne oferă cel mai strălucit exemplu de discurs literar generat de operatorii metalinguali autonomi.

★

Între 9—28 iulie 1978 a avut loc la Urbino Seminarul Internațional de Semiotică în cadrul Centrului Internațional de Semiotică și Lingvistică sub conducerea prof. Carlo Bo și prof. P. Paioni, la care au fost prezenți prof. dr. Mihai Pop, Pia Teodorescu—Brînzeu și Adriana Mitescu. La seminarul de semiotică vizuală ținut de prof. René Lindekans, Adriana Mitescu a vorbit despre ficțiunea spațiului poetic din experiențele de picto-poezie ale avangardiștilor români. De asemenea, la seminarul lui T. Todorov a intervenit cu precizări de ordin lingvistic în ceea ce privește termenii critici utilizați de M. Bahtin.

★

În ziua de 15 septembrie 1979 a avut loc la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" susținerea publică a tezei de doctorat : *Perioada maioresciană a revistei „Convorbiri literare", 1867—1895*, a cercetătorului principal Rodica Florea. În cuvîntul de susținere Rodica Florea pledează în favoarea monografiei literare de revistă ca lucrare fundamentală, necesară procesului de cercetare științifică, utilă atît pentru specialiști, cît și pentru orientarea publicului. Doctoranda s-a concentrat asupra *activității literare* a revistei, din perioada pe care a numit-o „maioresciană" (1867—1895), activitate pe care a sistematizat-o pe genuri și în etape cronologice.

Autoarea a insistat, cu reale contribuții istorico-literare și de interpretare critică, asupra *antecedentelor*, asupra *vieții revistelor* în epoca de dinaintea apariției „Convorbirilor literare".

Comisia, formată din : prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, președinte, dr. Ovidiu Papadima, conducător științific, prof. dr. doc. I. C. Chițimia, prof. dr. doc. Dimitrie Păcurariu, conf. dr. Al. Hanță, a scos în evidență contribuția adusă de lucrarea autoarei, decizînd acordarea titlului de doctor în filologie cercetătoarei Rodica Florea.

★

Iordan Datcu, redactor principal la Editura Minerva, și-a susținut în ziua de 27 oct. 1979 în sala de consiliu a Institutului, teza de doctorat : *Balada românească*. Comisia a fost formată din prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, președinte, dr. Ovidiu Papadima, conducător științific, prof. dr. doc I. C. Chițimia, conf. dr. Ion Rotaru, conf. dr. Eugen Simion.

Cercetînd balada cultă, formă poetică fundamentală în literatura română, autorul i-a conturat tipologia, i-a analizat relațiile cu matca folclorică și cu formele de existență similare din literatura universală, acordînd o atenție deosebită celor mai noi manifestări ale acesteia în poezia contemporană. Lucrarea a avut și referate externe neoficiale, semnate de acad. Al. Rosetti și de Petru Caraman, fost profesor al Universității ieșene. Comisia a decis acordarea titlului.

★

În ziua de 17 decembrie 1979, Walter Dietze, director general al Institutului de cercetare și conservare a literaturii germane clasice din Weimar (R.D.G.), a făcut o vizită la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu". Dintre membrii Institutului, la discuții au luat parte : prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, directorul Institutului, precum și Rodica Florea, Mircea Anghelescu, Cornelia Ștefănescu, Stela Toma, Doina Graur, Gheorghe Ceaușescu, Mihai Moraru. S-a făcut un util schimb de experiență privitor la structura, componența și perspectivele celor două institute, prefigurîndu-se și unele posibilități de colaborare.

A. M.

Din activitatea științifică a cadrelor didactice de la Facultatea de limbi și literaturi străine

O trăsătură definitorie a cercetării efectuate în domeniul literaturii de membrii Facultății de limbi și literaturi străine din București a fost, în anul ce s-a scurs, axarea pe teme de importanță majoră ce interesează un public larg de profesori, studenți, oameni de cultură. E vorba, în speță, de tratatele de istorie a literaturilor scrise în principalele limbi predate în facultate : engleza, franceza, germana, latina, italiana și spaniola. Stadiul acestor lucrări diferă de la un caz la altul : astfel, dacă din *Tratatul de istorie a literaturii latine* a apărut deja un prim volum, iar în 1979 au fost pregătite pentru tipar următoarele două, și dacă în anul care a trecut colectivul care lucrează la *Istoria literaturii franceze* a mai avut în redactat o serie de capitole importante, definitivarea lor, precum și unificarea celor șase volume urmînd a se face anul acesta, *Istoria literaturilor hispano-americane* se află doar în faza de strîngere de material. Dar nu aceasta e important, căci ține de planificarea diferită pe care și-au făcut-o diversele catedre. Important e, credem, că în jurul acestor lucrări s-au constituit colective largi de specialiști care — rezultatele din acest an o dovedesc pe deplin—au ajuns la o adevărată maturitate a lucrului în echipă, fapt cu atît mai semnificativ cu cît este pentru prima oară în istoria Universității noastre că se elaborează lucrări de asemenea proporții. Important e și faptul că respectivele tratate aduc o serie de noutăți față de întreprinderile similare de prin alte părți. Nu e vorba doar de fundamentarea discursului pe concepția materialist-dialectică, lucru cît se poate de firesc, dar și o plasare a fenomenului literar într-o perspectivă românească și discutarea sa în strînsă legătură cu această materie a literaturii care e limbajul. Vom cita în acest sens doar tratatul de istorie a literaturii franceze, al cărui fiecare volum cuprinde un capitol — scris în colaborare cu cercetători de la

Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" — referitor la receptarea în România a literaturii franceze din perioada de care se ocupă respectivul volum, precum și referitor la evoluția limbii franceze în epoca respectivă.

Tot despre o unificare a intereselor științifice ale membrilor facultății trebuie să vorbim și atunci cînd ne referim la cele trei sesiuni de comunicări ce au avut loc anul trecut : *Perspectiva românească în cercetarea și predarea limbilor și literaturilor străine, Adecvarea modelelor în cercetarea lingvistică și literară* și *Confruntări ideologice actuale privind perspectiva sincronică și diacronică în studiul limbii și literaturii*. Nu sînt primele de acest gen, ci e vorba, dimpotrivă, de o activitate constantă, devenită tradiție, ce urmărește un dublu scop : pe de o parte clarificarea unora din conceptele fundamentale ale cercetării literare și / sau lingvistice, pe de altă parte constituirea unui corpus de materiale care să vină în sprijinul activității didactice sau de perfecționare prin publicarea comunicărilor în volum, așa cum face, de pildă, Catedra de franceză, organizatoarea ultimelor două manifestări menționate. Toate cele trei sesiuni s-au bucurat de un deosebit succes, dovadă, printre altele, numărul mare de participanți, atît din facultate cît și din alte facultăți ale Universității și chiar din afara ei.

Din bogata activitate științifică din facultate — nu putem vorbi aici de ansamblul ei — vom mai cita o serie de volume apărute în țară sau străinătate : Alexandru Balaci, *Romeo romeno a Roma* (Roma, Caietele Pieții Newona), Victor Ivanovici, *Triptic neoelenic* (Atena, Exantos), G. Mihăilă, *Cultură și literatură română veche în context european* (Editura științifică și enciclopedică), Alexandru Balaci, *Studii și note italiene* (Eminescu), N. Roșianu, *Maxima populară rusă și corespondentele românești* (Univers) sau George Lăzărescu, *Dicționar de mitologie universală* (Ion Creangă). Vom mai cita totodată pe de o parte edițiile critice Ov. Densușianu, Flaubert, Horațiu, Hetay Gaspar precum și volumul *Comedia latină*, realizate de Ileana Vîrtosu și, respectiv, Irina Mavrodin, M. Nichita, S. Molnar și E. Cizek, pe de altă parte traducerile în limba franceză a unor *Poésies populaires roumaines* și a unor *Contes roumains* de A. Dobrescu-Warodin și, respectiv, Micaela Slăvescu, și unele și altele demonstrînd atît prezența cadrelor facultății în viața culturală a țării, cît și dorința lor de a promova valorile românești peste hotare.

Radu Toma

Cercetarea științifică a studenților Facultății de limba și literatura română a Universității din București

Parte integrantă a procesului general, instructiv-educativ, cercetarea științifică desfășurată de studenții Facultății de limba și literatura română cunoaște în ultimii ani o organizare mai adecvată, o sporire a calității rezultatelor și o mai eficientă valorificare a acestora. Inițiată pe baza principiului integrării învățămîntului cu cercetarea și producția, principiu fundamental și diriguitor al întregului nostru sistem educațional, această formă de activitate este organizată în cadrul cercurilor științifice, integrate, avînd menirea să asigure o completare și o adîncire a problemelor de specialitate dezbătute la cursuri și seminarii, să creeze premisele perfecționării viitorilor profesori de limbă și literatură română într-un anumit domeniu al cercetării lingvistice și literare și să asigure condițiile și climatul necesar unei munci independente și unei confruntări de opinii principiale și calificate.

În cea mai mare parte a ei, cercetarea științifică a studenților se desfășoară, concret, sub forma practicii productive, în acest mod asigurîndu-se continuarea procesului de învățămînt cu mijloacele practicii și permițînd abordarea unor domenii de mare interes și utilitate în munca viitorilor profesori și activiști în domeniile răspîndirii și valorificării avuției noastre spirituale, cum ar fi cel al biblioteconomiei și cercetării folclorului, al dialectologiei și muncii în taberele de copii și tineret, al activității caselor de cultură etc. În același timp, se urmărește atragerea studenților, cultivarea pasiunii lor pentru cercetarea științifică propriu-zisă, în această direcție posibilitățile pe care le oferă institutele de cercetări de specialitate, aflate în subordinea facultății, fiind de cel mai mare ajutor.

În activitatea științifică a studenților se lucrează diferențiat, în sensul că există preocuparea pentru inițierea lor prealabilă în tehnica cercetării.

Astfel, în anul I, în cel de-al doilea semestru, sînt organizate cursuri și seminarii aplicative, comune pentru toți studenții anului, pe probleme de biblioteconomie, bibliografie, tehnica cercetării științifice, scriere și transliterație. Ultima perioadă a acestei etape de practică științifică este afectată întocmirii de către studenți, sub directa îndrumare metodologică și științifică a cadrelor didactice, a unei lucrăridin domeniile lingvisticii, istoriei literaturii și folclorului, teoriei literare

și literaturii comparate, lucrare care în esența ei, este menită să ateste însușirea corectă și eficientă de către studenți a problemelor de metodă.

Deși sînt mulți studenți care confirmă calități de cercetare științifică încă din anul I — dovadă fiind lucrările și discuțiile lor din ședințele cercurilor științifice — activitatea de bază în acest domeniu se desfășoară în anii superiori, unde, în afara lucrărilor individuale, sînt inițiate o serie de lucrări colective de mare interes, cum ar fi : o culegere de folclor din jud. Dîmbovița (cercul de etnologie și folclor), un dicționar de opere literare românești (Cercul de critică și istorie literară), un dicționar de termeni bibliologici (cercul de bibliologie), un indice lexical al *Apostolului* lui Coresi (Cercul de filologie), anchete în școli și tabere de pionieri pentru studierea unor aspecte ale receptării textului poetic (Cercul de poetică), antrenarea studenților la întocmirea unei bibliografii a relațiilor literaturii române cu literaturile străine, lucrare aflată în planul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" (Cercul de literatură universală și comparată).

În ceea ce privește activitatea științifică a studenților ultimului an de studii, al patrulea, ea este afectată, în primul rînd, întocmirii lucrării de diplomă. În îndrumarea acestei importante componente a pregătirii profesionale a studenților sînt antrenate cadre didactice dintre cele mai prestigioase, cum sînt acad. prof. I. Coteanu, decanul facultății, profesorii Alexandru Piru, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Ion Dodu-Bălan, Emanoil Vasiliu, conferențiarii Pompiliu Marcea, Grigore Brâncuș, Liviu Onu, Ion Rotaru, Eugen Simion, lectorii Octav Păun, Eugen Marinescu, Mircea Martin, Antoaneta Tănăsescu, I. V. Șerban, Al. Sincu, Silviu Angelescu etc.

Unele dintre lucrările studenților au văzut deja lumina tiparului în revistele institutelor de specialitate ale facultății, cel de lingvistică și cel de literatură, în culegerile editate de Consiliul Asociației Studenților Comuniști din R.S.R., precum și în alte publicații, altele, prezentate fragmentar în cercuri, devin lucrări de diplomă și, ulterior, după absolvire, cărți bine apreciate de cei cărora le sînt destinate.

Al. Hanță

BIBLIOGRAFIA manualelor, tratatelor și cursurilor universitare apărute în R. S. România — 1975—1976. / Lucrare elaborată de către serviciile bibliografice ale bibliotecilor centrale universitare din București și Cluj-Napoca. Redactor responsabil : Constantin Pompilian. Colaborator : Maria Breban /, București, / B.C.U. /, 1979, IX+603 p. multigr.

BODINGER, Martin, *Catalogul cărților rare și prețioase*, Vol. II, Secolul XVII, redactat de..., Iași, / B.C.U./, 1975, I+399 p. multigr.

CATALOGUL cărților rare și prețioase străine, vol. I, Incunabule și secolul XVI, Iași, / B.C.U./, 1974, III. + 215 p. multigr.

GAIDAGIS, Nicos, *Catalogul cărților grecești de la Biblioteca centrală universitară „M.Eminescu" — Iași*, vol. I (sec. XVI—XVII), Iași, / B.C.U/, 1974, IX. + 278 p. multigr.

HÖLDERLIN, Friedrich, *An die Klugen Ratgeber*, Faksimile, 1. Auflage, Weimar, Typendruck und Broschur Druckhaus Weimar, 1979, /4p/ + / 4 p. facs/.

INDICE bibliografic al revistei VIAȚA ROMÂNEASCĂ 1906—1946 : *INDICE pe materii al revistei VIAȚA ROMÂNEASCĂ 1906—1946*, Iași, Litografia învățământului, Unitatea Iași, 1956, XII. + 759 p. multigr ; *INDICE alfabetic al revistei VIAȚA ROMÂNEASCĂ 1906—1946*, Iași, Litografia învățământului, Unitatea Iași, 1957,/IV/. + 95 p. multigr ; *INDICE analitic al revistei VIAȚA ROMÂNEASCĂ 1906—1946*, Iași, Litografia învățământului, Unitatea Iași, 1958, /I/. + 116 p. multigr.

JURMA, Gheorghe, *Presa și viața literară în Caraș-Severin*, Reșița, [f. e.], 1978, 188. p.

KORBU, Harlampij Grigor'evič, *Stanovlenie novoj moldavskoj literatury i problema tvorčeskogo metoda (1840—1860)*, Kišinev, Izd'stvo „Štiinca", 1976, 240 p.

KOŽEVNIKOV, Jurij Alekseevič, *Epoha romantizma v rumynskoj literature*, Moskva, Izd'stvo „Nauka", 1979, 280 p.

KUL'TURNYE *svjazy narodov Vostočnoj Evropy v XVI v. Problemy vzaimootnošenij Pol'ši, Rossii, Ukrainy, Belorussii i Litvy v epohu vozroždenija*, Redakcionnaja kollegija : B. A. Rybakov (otvetstvennyj redaktor), M. E. Byčkova, I. B. Grekov, Ja. N. Ščapov, Moskva, Izd'stvo „Nauka", 1976, 360 p. + 1 pl.

MIHAJ, Nikolaj Georgievič, *Naučnoe poznanie mira i neoracionalizm*, Kišinev, Izd'stvo „Štiinca", 1976, 136 p.

NOVALIS, Friedrich, *An Dora*, Faksimile, 1, Auflage, Weimar, Typendruck und Broschur Druckhaus Weimar, 1979,/ 4 p/ . + / 4 p. facs/ .

OMAGIU. Profesorului Al. Dima, / Coordonator : I. D. Lăudat /, Iași, Institutul Politehnic, 17 noiembrie 1975,/II/. + 268 p. multigr.

PARTICULARITĂȚILE lingvistice și stilistice ale prozei moldovenești contemporane, Kișinău, Edit. „Știința", 1978, 188 p.

POEZIA moldovenească modernă la începuturile ei (1770—1840), Kișinău, „Literatura artistică", 1977, 336 p.

REALLEXIKON der deutschen Literaturgeschichte, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler, 2. Auflage, 4. Band, 1—2 Lieferung, *(Slavische Literatur — Stabreimvers)*, Herausgegeben von Klaus Kanzog und Achim Masser, Redaktion : Dorothea Kanzog. Berlin & New-York, Walter de Gruyter, 1979, 192 p. cu col.

VIAȚA ROMÂNEASCĂ. Indice pe materii 1948—1963, Iași,/B.C.U./, 1966, /VIII/. + 449 p. multigr. ; *VIAȚA ROMÂNEASCĂ. Indice alfabetic 1948—1963*, Iași, /B.C.U/, 1966, /IV/, + 73 p. multigr. ; *VIAȚA ROMÂNEASCĂ, Indice analitic 1948—1963*, Iași, /B.C.U./, 1966, /I/. + 30 p. multigr.

VIAȚA ROMÂNEASCĂ 1964—1970. Indice bibliografic, Iași, /BCU/, 1973, /pe copertă : 1977/, V. + 448 p. multigr.

Publicații periodice

CANADA

Canadian Review of Comparative Literature — Revue Canadienne de Littérature Comparée, Edmonton, 1979, vol. VI, nr. 2 (Special Issue, *Comparative Canadian Literature* ; Littérature canadienne comparée, Numéro spécial), 3.

CEHOSLOVACIA

Česká literatura, Praha, 26 (1978), 5—6.
Český jazyk a literatura, Praha, XXIX (1978—1979), 6—10.
Slavia časopis pro slovanskou filologii, Praha, XLVII (1978), Sešit 4.
Československá rusistika, Praha, XXIV (1979), 5.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1979, nr. 5—12 ; 1980, nr. 1.

FRANȚA

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 79(1979), nr. 5.

R. F. GERMANIA

Literature. Music. Fine Arts, Tübingen, 1979, vol. XII, nr. 2.
Mainzer Komparatistische Hefte, Mainz, 1979, Heft 3 (Jüdische Literatur).

ITALIA

Ateneo Veneto. N. S., Venezia, XV (1977), vol. 15, nr. 1—2.
Libri e riviste d'Italia, Roma, XXX (1978), nr. 345—346.

IUGOSLAVIA

Jezik in slovstvo, Ljubljana, XXV (1979/80), st. 2.

PERU

Letras, Lima, 48 (1976), nr. 84—85.

POLONIA

Dialog, Warszawa, XXIII—XXIV, (1979), nr. 2(274) — 10(282).
Kwartalnik neofilologiczny, Warszawa, XXIV (1979), Seszyt 3—4.
Pamietnik Literacki, Wroclaw..., LXX (1979), Zeszyt 1—2.
Twórczość, Warszawa, XXXV, nr. 3(404) — 9(410).

ROMÂNIA

REVISTA Comisiei naționale române pentru UNESCO, București, 21(1979), nr. 1—2.

U.R.S.S.

Russkaja literatura, Leningrad, 1979, nr. 2—3.
Voprosy literatury, Moskva, 1979, nr. 5—10.

Georgeta Stoia-Mănescu

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world with other printed matter of a similar type.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Din lucrările apărute în Editura Academiei R. S. România mai găsiți în librării:

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.

Sub. red. Tudor Vianu, Al. I. Odobescu, *Opere*, I, 1965, 32 lei.

Sub. red. Al. Dima, Al. I. Odobescu, *Opere*, II, 1967, 37 lei.

Sub red. Al. Săndulescu, Duiliu Zamfirescu, *Scrisori Inedite*, 1967, 9,25 lei.

Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.

Sub red. Adrian Fochi, I. U. Jarnik, Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.

Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.

I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.

Sub red. D. M. Pippidi, D. Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.

Sub red. V. Cândea, D. Cantemir, *Opere*, I, 1974, 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.

Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I. P. Informația cd. 2173

Lei 25

I 2780

ACADEMIA
DE ȘTIINȚE
SOCIALE
ȘI POLITICE
A REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Centenar Mihail Sadoveanu

I. Oprișan, Al. Piru

* * *

Gh. Cunescu, Stancu Ilin
Cercetări polivalente ale textului literar

Vasile Marian, Rodica Mihăilă, Monica Spiridon

* * *

Debipada Bhattacharya, Andrei Pippidi, Catrinel Pleșu Petrulian, Stan Velea
Literatura română în școală

Rodica Florea
Texte și documente;
Cronica ediților;
Note și recenzii;
Revista revistelor;
Actualitatea științifică.

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

TOM 29

3 iulie — septembrie

1980

- IUI. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE:

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA
Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul „Studii și cercetări de istorie literară și folclor"), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, criticilor și scriitorilor, cercetătorilor și publiciștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod. 71021 (de unde publicația noastră poate fi procurată și direct) sau prin poștă prin oficiile poștale, factorii și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI

Bd. Republicii, nr. 73, București, II.
cod 70311

I 2780

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOM 29
Nr. 3, 1980

Revista de istorie și teorie literară

IAN 2022

Sumar

Centenar Mihail Sadoveanu

AL. PIRU, Mihail Sadoveanu (1880—1961) 359
I. OPRIȘAN, M. Sadoveanu — Elementele unei filosofii a culturii 367

★

STANCU ILIN, Teme și motive în poezia lui B.P. Hasdeu. 383
GH. CUNESCU, Eminescu în conștiința lui Gala Galaction. 397

Cercetări polivalente ale textului literar

VASILE MARIAN, Metodele teoriei literare și metodele istoriei literare . . . 411
MONICA SPIRIDON, Observații pe marginea unor concepte metodologice ale stilisticii 419
RODICA MIHĂILĂ, Unele aspecte ale receptării ideilor marxiste de către mișcarea literară americană în perioada dintre cele două războaie . . . 427

★

CATRINEL PLEȘU-PETRULIAN, Un reprezentant al Renașterii engleze tîrzii; Thomas Browne. 431
DEBIPADA BHATTACHARYA, *Don Quixote, Robinson Crusoe* and Rabindranath Tagore 441
ANDREI PIPPIDI, Moldova contesei Dash și a lui Al. Dumas (II) 447
STAN VELEA, Universaliștii români contemporani (II) 457

Literatura română în școală

RODICA FLOREA, Mihail Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă* 467

Texte și documente

DRAGOȘ VITENCU, Două scrisori ale lui Mathias Friedwagner 475

30158.

Cronica ediţiilor

FELIX KARLINGER, IRMGARD LACKNER, *Romanische Volksbücher. Querschnitte zur Stoffgeschichte und zur Funktion ausgewählter Texte: „Barlaam und Josaphat", „Magelone", „Genovefa", „Bertoldo". Ausgewählt, herausgegeben und übersetzt von . . .* (Cătălina Velculescu) 483

Note şi recenzii

VIRGIL CÂNDEA, *Raţiunea dominantă* (Dan Simonescu); JACOB NEGRUZZI, *Jurnal* (Barbu Cioculescu); FĂNUŞ BĂILEŞTEANU, *Abside* (Nicolae Mecu); ARIÉ GRÜNBERG-MATACHE, *Ipoteze analitice* (Emil Manu); Note pe marginea unor traduceri eminesciene (Aurelia Rusu); Arhaicitate? (Iordan Datcu) 487

Revista revistelor 499

Actualitatea ştiinţifică 503

Cărţi primite la redacţie (Georgeta Stoia Mănescu) . . . 507

TOM 29
No. 3, 1980

The Review of Literary History and Theory

Summary

Mihail Sadoveanu's Centenary

AL. PIRU, Mihail Sadoveanu—(1880—1961) 359
I. OPRIȘAN, M. Sadoveanu, Elements of a Philosophy of Culture 367

★

STANCU ILIN, Themes and Motives in Hasdeu's Poetry 383
GH. CUNESCU, Eminescu in the Consciousness of Gala Galaction 397

Polyvalent Researches of the Literary Text

VASILE MARIAN, The Methods of Literary Theory and the Methods of Literary History 411
MONICA SPIRIDON, Remarks on some Methodological Concepts of Stylistics 419
RODICA MIHĂILĂ, Some Aspects of the Reception of Marxist Ideas by the American Literary Movement between the Two World Wars 427

★

CATRINEL PLEȘU-PETRULIAN, An English Representative of the Late Renaissance: Thomas Browne 431
DEBIPADA BHATTACHARYA, *Don Quixote*, *Robinson Crusoe* and Rabindranath Tagore 441
ANDREI PIPPIDI, Countess Dash and A. Dumas in Moldavia (II) 447
STAN VELEA, Contemporary Romanian Universalists (II) 457

Romanian Literature in School

RODICA FLOREA, Mihail Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă* 467

Texts and Documents

DRAGOȘ VITENCU, Two Letters of Mathias Friedwagner 475

The Chronicle of Editions

FELIX KARLINGER, IRMGARD LACKNER, *Romanische Volksbücher.* Querschnitte zur Stoffgeschichte und zur Funktion ausgewählter Texte: „Barlaam und Josaphat", „Magelone", „Genovefa", „Bertoldo" Ausgewählt, herausgegeben und übersetzt von ... (Cătălina Velculescu) 483

Notes and Reviews

VIRGIL CÂNDEA, *Rațiunea dominantă* (Dan Simonescu); JACOB NEGRUZZI, *Jurnal* (Barbu Cioculescu); FĂNUȘ BĂILEȘTEANU, *Abside* (Nicolae Mecu); ARIÉ GRÜNBERG-MATACHE, *Ipoteze analitice* (Emil Manu); *Notes on some Translations by Eminescu* (Aurelia Rusu); *Archaicity?* (Iordan Datcu) 487

Literary Journal's Review 499

Scientific Life 503

Books sent by authors to the editorial board (Georgeta Stoia Mănescu) 507

AL. PIRU

MIHAIL SADOVEANU *

(1880 — 1961)

Opera lui Mihail Sadoveanu compusă din aproximativ o sută de cărți ocupă, ca și aceea a lui Alecsandri, o jumătate de secol, spațiul a două generații, toate direcțiile ei fiind anunțate din prima perioadă. A început cu un volum de *Povestiri* în 1904, la care s-au adăugat *Povestiri din război* în 1905, *Povestiri de sară* în 1911, *Bordeenii și alte povestiri* în 1912 și diferite selecții : *Povestiri de sărbători*, *Povestiri de petrecere și de folos*, *Povestiri pentru moldoveni*, *Povestiri pentru copii*, *Povestiri alese*, *Inima noastră — povestiri pentru popor*, *Culegere de povestiri* (1939), *Povestiri de dragoste* (postumă). Nuvelele și schițele din *Dureri înăbușite* (1904) se continuă cu *Mormîntul unui copil* (1905, aici nuvela *Păcat boieresc*), *O istorie de demult* (1909), *Cocostîrcul albastru*, *O întîmplare ciudată*, *Ochi de urs*, *Clonț de fier* (1951), o culegere de *Nuvele și schițe* (1922). Nuvele și schițe, amintiri, însemnări, note de drum, reportaje, cronici, articole se află în volumele *Amintirile căprarului Gheorghiță* (1906), *Cîntecul amintirii* (1909, aici nuvela *Haia Sanis*), *Ți-aduci aminte* (1922), *Cele mai vechi amintiri* (1935), *Anii de ucenicie* (1944), *La noi în Viișoara* (1907), *Oameni și locuri* (1908), *Un instigator* (1912), *Priveliști dobrogene* (1914), *Foi de toamnă* (1916), *44 de zile în Bulgaria* (1916), *File sîngerate* (1917), *Umbre* (1918), *Neagra Șarului*, *Pildele lui Cuconu Vichentie*, *Olanda*, *Depărtări*, *Valea Frumoasei*, *Vechime*, *Caleidoscop*, *Fantazii răsăritene*, *Aventură în lunca Dunării* (1954). Romanul istoric începe cu *Șoimii* în 1904 și se continuă cu *Vremuri de bejenie* (1907), *Neamul Șoimărești lor* (1915), *Zodia Cancerului* (1929), *Nunta domniței Ruxandra* (1932), *Creanga de aur* (1933) *Frații Jderi*, *Ucenicia lui Ionuț* (1935), *Izvorul Alb* (1936), *Oamenii măriei sale* (1942), *Nicoară Potcoavă* (1952), Povestirile în ramă din *Crîșma lui moș Precu* (1904) continuă cu *Hanu Ancuței* (1928), *Soarele în baltă sau aventurile șahului* (1934) și *Poveștile de la Bradu Strîmb* (1943). Sadoveanu a scris din prima fază romane, *Floare ofilită* (1906), *Însemnările lui Neculai Manea* (1907), *Duduia Margareta* (1908), *Apa morților* (1911), continuate pînă la urmă : *Strada Lăpușneanu* (1921), *Oameni din lună* (1923), *Venea o moară pe Siret* (1925), *Demonul tinereții* (1928), *Baltagul* (1930), *Uvar* (1932), *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* (1933), *Nopțile de Sînziene* (1934), *Paștile blajinilor* (1935), *Cazul Eugeniței Costa* (1936), *Ostrovul lupilor* (1941), *Păuna mică* (1948), *Mitrea Cocor* (1949), *Nada Florilor* (1951), *Cîntecul Mioarei* și *Lisaveta* (postume). Stilizarea unor cărți populare

* Capitol dintr-o *Istorie a literaturii române* (în lucru).

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 3, p. 359—366, București, 1980.

(Esopia, Alexandria, Genoveva de Brabant (1906—1910) l-a îndemnat să prelucreze opere precum *Măria sa Puiul Pădurii* (1931, după *Genoveva de Brabant*), *Povestiri din Halima* (1930), *Istoria sfinților Varlaam și Ioasaf de la India* (1930), *Divanul persian* (1940, după *Sindipa*). O traducere în colaborare cu N.N. Beldiceanu din Turgheniev încă din 1900 *(Povestirile unui vînător)* deschide seria istoriilor cinegetice sau de pescar amator *(Țara de dincolo de negură*, 1926, *Împărăția Apelor*, 1928, *Istorisiri de vînătoare*, 1938). Sadoveanu și-a reluat unele cărți din tinerețe, prefăcîndu-le : *Șoimii* a devenit *Nicoară Potcoavă*, *Apa morților—Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, trei povestiri din *File sîngerate*, reluate întîi în *Frunze-n furtună*, au devenit romanul *Morminte* (1939), *Strada Lăpușneanu* a fost redus la *Trenul fantomă* (acesta ulterior abandonat), *Împărăția apelor* s-a transformat în *Nada florilor*. În 1907 Sadoveanu traducea cîteva *Povestiri alese* de Guy de Maupassant, unul din modelele lui de la început, cu reflexe în nuvele și schițe. În 1935 și 1937 traducea liber *Cuibul invaziilor* (după o relațiune a lui Witllam Atkinson de la 1860) și *Țara Kangurului* (despre Australia squalterilor, după impresiile din 1856 ale unui colonist).

Povestirile cu haiduci *(Iancu Jianu*, 1869, *Tunsu Haiducul*, 1870, *Domnul codrilor* și *Domnul orașelor* sau *Miul căpitan de haiduci*, 1871, *Bujor haiducul*, 1872, *O episodă din viața lui Radu Anghel*, 1877) de N.D. Popescu (1843—1921) au avut o mare influență asupra începuturilor epice ale lui Sadoveanu. Nour care-și răzbună fiul ucis de leși, hangiul Ivanciu Leu, haiducul Cozma Răcoare și alții sînt viteji, oameni tari, nesuferind nedreptatea sau constrîngerea. Vasile cel Mare din *Județ al sărmanilor* e pomenit de Costache Negruzzi, Ilie Siminicaru, haiducul, își are povestea lui în *Paștile blajinilor*, blajinii fiind înțelepții goi, nagomudrii din *Alexandria*. Hangița cea frumoasă din *Hanul Boului* amintește de Mînjoloaia lui Caragiale. Evident, Sadoveanu valorifică balada populară, cîntecul bătrînesc, eposul național. *Șoimii* e o baladă istorică cu punctul de plecare în *Ion vodă cel Cumplit* de Hasdeu și cu tehnica romanului istoric tip Walter Scott. *Vremuri de bejenie* e o baladă de dragoste și de vitejie. *Hanu-Ancuței* e o colecție de cîntece bătrînești în ramă de *Canterbury Tales*. *Baltagul* reia poemul transhumanței din *Mioriția*. *Creanga de aur* e o actualizare a mitului descris de Frazer în *The Golden Bough*, cu pagini foarte asemănătoare episodului dacic din *Memento mori* de Eminescu. *Frați Jderi* e o epopee, adică o reunire de rapsodii întrunind întreaga tematică a eposului popular, inclusiv ciclul antiotoman. În fine, *Nicoară Potcoavă* nu-i decît dezvoltarea baladei populare căzăcești despre Ivan Pitcova.

Evocarea umiliților și obiditilor vieții, a „durerilor înăbușite", a fost asociată de Sadoveanu cu zugrăvirea aceleiași lumi de Dostoievski, Dickens, Tolstoi, Zola, Cehov. Romantismul eroic se conjugă cu naturalismul umanitar. În *Ion Ursu* (nuvelă apărută întîi în „Revista modernă", 1901, nr. 35) s-a văzut un mic *Assommoir*. Omul decade datorită înrîuririi mediului, dar și datorită frustrărilor morale. Prozatorul e obiectiv, nu tendențios, cu ceva din răceala lui Maupassant. Tendința apare numai cînd scriitorul își propune înadins să combată o boală socială, de exemplu flagelul alcoolismului în *Comoara dorobanțului* (1905). Altfel reaua condiție socială nu distruge complet grăuntele de umanitate existent în orice ființă și sluga bătută de boier nu se răzbună cînd are prilejul. Temă dostoevs-

Mihail Sadoveanu. Portret în ulei de A. Băeșu (Fălticeni, 1919).

chiană : un tuberculos se abrutizează cu băutură, fiindcă nu mai are mult de trăit, dar probabil și fiindcă fiica sa a ajuns prostituată. Un fost ocnaș eliberat stă pe lîngă un popă, fără a vorbi de faptele lui, avînd remușcări sau gîndindu-se la nedreptatea ce i s-a făcut. Mulți eroi sadovenieni au o taină pe care o poartă cu ei, o greșeală ispășită sau o deziluzie încă nevindecată, o pedeapsă suferită sau o răzbunare eșuată. Un erou de acest fel este pușcașul Marin din *Păcat boieresc*. Nevasta i-a păcătuit cu boierul bătrîn, acum fiica, ascunsă de lume, păcătuiește cu boierul tînăr. Marin vrea să-l ucidă măcar pe acesta, îl atrage într-o cursă, dar tînărul îl împușcă. Nu lipsesc din această lume copiii, femeile. Temă dickensiană : un copil simte că mama sa are legături neîngăduite cu cineva, suferă în tăcere și moare. Femeile își cer dreptul la fericire aprig. Una își ucide bărbatul bătrîn și mărturisește fără teamă crima în fața justiției. Puternică e nuvela *Haia Sanis*. Subiectul e de tragedie și nu degeaba s-a făcut trimiterea la *Fedra* lui Racine. Cuprinsă de pasiune, Haia își uită neamul, familia, o prietenă, trece peste orice fel de constrîngeri și păcătuiește cu Bucșan, bărbat instabil. Cînd acesta pleacă în armată, fără să se uite la ea, Haia bea gîndaci de frasin ca să scape de copil și moare. Notarea exactă a vorbirii personajelor, gradația acțiunii, rotunjimea compoziției fac din *Haia Sanis* o capodoperă. Romanul *Floare ofilită* propunea tipul cehovian al unei femei delicate, contrariată în căsnicie de un soț lipsit de afecțiune. Radianu din *Însemnările lui Neculai Manea* e un personaj dostoievskian, căzut pradă viției, stricat contra firii sale. Duduia Margareta din scurtul roman omonim e o idealistă care se sinucide cînd constată că realitatea nu corespunde visurilor ei. Altă soluție e fuga de lume, izolarea în pacea naturii, la țară, într-un mediu arhaic, necomplicat de civilizație. Aceasta e soluția Mariei Stahu din *Apa morților* care nu se împăca nici cu primul bărbat bătrîn pe care i l-a impus tatăl ei, nici cu tînărul pe care și l-a ales ea. Bovarismul e înlocuit cu nevoia de liniște. Refăcînd romanul, Sadoveanu reia cazul duduiei Margareta. Daria Mazu, căsătorită cu un maior bătrîn, văzînd că prințul Lai Cantacuzin n-are curajul de a o salva, se aruncă împreună cu fratele ei nebun în lac, părăsind această lume, tîrgul moldovenesc de pe la 1890 unde nu se întîmplă niciodată nimic. În *Duduia Margareta* există o guvernantă, Amalia Keminger, care ar fi putut deveni o verișoară Bette. În romanul *Oameni din lună* se află în germene un văr Pons, Eudoxiu care, indiferent la lumea din jur, se consacră exclusiv plăcerilor arhivistice. Romanul *Venea o moară pe Siret* reia o imagine din *Geniu pustiu* de Eminescu. Aici boierul Alexandru Filotti se însoară cu o fată de țăran, capabilă să devină mademoiselle Anette. Se îndrăgostește de ea și fiul boierului, Costi, dar, neputînd-o readuce în lumea ei, flăcăul Vasile Brebu o omoară. Un conflict între părinți și copii se află și în romanul *Cazul Eugeniței Costea*. Doamna Costea, remăritată cu șeful soțului ei, căruia i-a pricinuit sinuciderea prin risipă de bani, crede a descoperi legături între noul său bărbat și fiica sa Eugenița. Dimpotrivă, aceasta nu poate suferi pe tatăl vitreg și se sinucide.

Înțeles ca o apologie a primitivității și ca paseism, romantismul lui Sadoveanu este în realitate structurat pe comuniunea omului cu natura, spațiu securizant, euforizant, și pe actualizarea energiilor și valorilor morale ale lumii vechi, în fond al tipului nostru arhaic de civilizație. *Țara de dincolo de negură* nu e tabloul unui ținut fabulos, ci Moldova vînătorilor,

boiernași de țară, mici funcționari, intelectuali, țărani de toate categoriile care practică vînatul ca pe o ocupație străveche, folositoare nu numai pentru agonisirea hranei, dar și pentru ascuțirea minții. Nicăieri fauna terestră și acvatică nu beneficiază de atenția scriitorului mai mult decît aici, nicăieri cadrul natural nu-și revarsă mai mult abundența, nicăieri îndrăzneala, dar și buna dispoziție și laudele specific cinegetice nu sînt mai exploatate. Iepurii sar de mulți ca lăcustele, sitarii vin în bătaia puștii în perechi. Cineva a vînat șaptesprezece iepuri singur într-o zi. Oamenii ucid lupul cu parul, un copil, cu o simplă suliță de lemn. Prin prăpăstii montane se mai văd zimbrii și unul pretinde că i-a ieșit în cale chiar un inorog. Ile Huțanu stă vara într-o colibă de brad și iarna într-o groapă săpată în stîncă pe Căliman, „aproape de Dumnezeu". Pustnicul Antonie protejează de vînători căprioarele. Pandant la *Țara de dincolo de negură* e *Împărăția apelor*. Un fanaragiu, un străjer de primărie, o babă bărbătoasă și un băietan au făcut o colonie de pescari cu undița într-un codru, la locul zis Nada Florilor. Aici focul se face cu amnarul, apa de băut se scoate din fundul iazului, păpușoii se iau de pe cîmp, dîndu-se vamă de făină la moară. Moș Hau nu a văzut în viața lui ceasornic, moș Spînu călătorește numai pînă la malul Siretului, lelea Ileana pescuiește, gătește și tămăduiește bolile cu buruieni. Cuconu Vasilică prinde peștele cu mîna și e vegetarian convins, cuconu Costache Lăbușcă dă iarna cu năvodul sub ghiață și nu mănîncă altă carne decît de crap. În amîndouă aceste cărți Sadoveanu pune amintiri, pagini de autobiografie, citînd în prima pe Turgheniev, în cea de-a doua pe Alphonse Karr *(Livre de bord)*. În *Hanu-Ancuței* zece convivi, un comis, un călugăr, un zodier, un căpitan de mazili, un meșter coropcar, un cioban, un haiduc, un meșter lipscan, un cimpoiaș și un fîntînar spun istorii vechi, bînd vin în oale de lut și mîncînd pui fripți în țiglă, cu pită din cuptor. Povestirile sînt de un epic senzațional, comic sau tragic, autorul mizînd pe fantezie, magia amintirii, jovialitate și savoare. Avem a face cu un divan comparabil cu cel din *Serile ucrainene* al lui Gogol și cu cel din *La Rôtisserie de la Reine Pedauque* al lui France, în literatura română neegalat decît de Creangă și Caragiale *(Moș Nichifor Coțcariul, La hanul lui Mînjoală)*. Povestea de dragoste furtunoasă alcătuiește subiectul unor povestiri ale acestui divan al libațiilor, ca și al suavului roman *Demonul tinereții*. Un student în medicină cunoaște cu ocazia unei excursii la mînăstiri o fată de care se îndrăgostește. Părinții pleacă precipitat, înainte de a-i da răspunsul la cererea lui, și cum și tatăl său lasă averea unei femei străine, Păun se călugărește sub numele de Natanail, personaj care fuge cînd revede pe Olimpia de altădată, deoarece a optat definitiv pentru altă viață, aceea a spiritului : „Texte, rugăciuni și ritualuri se așezaseră ca o umbră protectoare peste zilele lui. Pentru sufletul lui rănit, dezamăgit și îmbătrînit înainte de vreme, radia din ele o poezie pătrunzătoare. Dînd la o parte invențiile lumii noua, care nu sînt esențiale vieții, nici nu-i aduc fericire, lui Naum i se părea că găsește aici adevărata etapă a eliberării omului, cu o vastă scară de cunoștințe și descoperiri, acumulate în serii de milenii". Restituirea valorilor morale ale vechii civilizații românești este și tema din *Baltagul*, mic epos al transhumanței, dar și elogiu al recuperării dreptății, narațiune a răzbunării unei crime, a uciderii, ca în *Miorița*, a unui cioban de către

tovarășii lui. Nevasta lui Nechifor Lipan, Vitoria, nu tolerează ca ucigașii să rămînă nepedepsiți și mortul neîngropat. Urmînd itinerarul bărbatului ei statornicit de veacuri, energica femeie ajunge fără greș la țintă și împacă destinul, oficiind cuvenitele rînduieli. Deși timpul acțiunii e aproape de zilele noastre, există tren și telefon, întîmplările au caracter mitic, conduita Vitoriei opunîndu-se radical practicilor civilizației de tip filistin, mercantil. Aceeași concepție prezidează în romanul *Nopțile de Sînziene*, roman și mai degrabă poem al rezistenței naturale împotriva invaziei. Sînzienele sînt florile sfîntului Ioan, a cărui zi de naștere e 24 iunie. Florile protejează împotriva duhurilor rele. Un astfel de duh e francezul Bernard, venit să exploateze pădurile prințului Mavrocosti, înglodat în datorii. Prințul a convenit de nevoie, dar localnicii, simbolizați prin Peceneaga, nomad stabilizat, se opun străinului, împreună cu sora prințului, Kivi, și cu toate vietățile, silindu-l să renunțe. Stăpîni și supuși trăiesc aici după legi și practici ce par străinului de nepătruns, dar care asigură dăinuirea.

Scriitor atît de variat și divers, Sadoveanu rămîne în literatura română creatorul romanului istoric. A parcurs în această direcție toate modalitățile speciei. *Șoimii* se poate compara în cele mai bune pagini ale lui cu *Taras Bulba* de Gogol. Tonul e ca și în *Vremuri de bejenie*, exuberant eroic, semănînd cu cel din *Ivanhoe* de Walter Scott. Un spor în direcția documentației, cît și a conflictului, înregistrăm în *Neamul Șoimărești lor*, de data aceasta, analogia putînd fi făcută cu romanele istorice ale lui Henryk Sienkiewicz (tip *Prin foc și sabie*). Mai greu de comparat este o capodoperă ca *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-vodă*, cu subiect extras din cronica lui Neculce, roman istoric de factură specială, inedită. S-a făcut o apropiere de romanele lui Rabelais, valabilă în ceea ce privește jovialitatea, savoarea, culoarea și erudiția rafinată a evocării. Lipsesc însă satira și grotescul, convertite în umor și ironie subțire, după formula Anatole France. Dealtfel abatele Paul de Marenne, ambasador francez la Constantinopole, în trecere prin Moldova secolului al XVII-lea, a fost chiar în intenția autorului, după toate probabilitățile, un travesti al autorului *Istoriei contemporane*... Aceeași manieră se află în romanul *Nunta Domniței Ruxandra*, inspirat din cronica lui Miron Costin și o nuvelă de Gheorghe Asachi. În *Creanga de aur* se folosește modul inițiatic, imaginîndu-se un preot al lui Zalmoxis în magul Kesarion Breb dacul, dar se apelează și la istoria Bizanțului din vremea împărătesei Irina (780—790 și 792—802), poate la Charles Diehl (despre împărăteasa Irina a scris un roman Paul Adam, *Irène et les eunuques*, 1907). Kesarion Breb e cel de-al treizeci și treilea Deceneu, preot al lui Zalmoxis, păstrător al valorilor incoruptibile ante-creștine ale spiritului, în contrast cu cele pe cale de disoluție ale lumii bizantine. În trilogia *Frații Jderi* dimensiunile sînt de epopee, acest roman fiind incontestabil adevăratul nostru epos eroic. *Frații Jderi* a dezmințit opinia pusă în circulație la un moment dat că Sadoveanu, asemeni autorului anonim al *Mioriței*, ar fi congenital un poet liric, incapabil de mari construcții epice. Oricît lirism ar intra în *Frații Jderi*, nimeni nu va nega că accentul cade pe bogăția peripețiilor, a faptelor, a narațiunii și, prin urmare, a configurării epice a eroilor. Scrii-

torul s-a servit atît de tehnica epopeii clasice, homerice, cît și de aceea a romanului de aventuri (tip *Les trois mousquetaires* de Alexandre Dumas), izbutind să realizeze una din cele mai populare cărți ale sale. Cînd *Frații Jderi* va fi tradusă în limbi de mare circulație, figura lui Ionuț va deveni tot atît de cunoscută ca și aceea a lui Ahile și D'Artagnan. Lectura romanelor lui Anatole France *Clio* și *Thaïs*, poate a celebrei cărți a lui Fairfax Downey despre Soliman Magnificul l-au îndemnat pe Sadoveanu să schițeze romanul unei faimoase sclave venețiene în *Roxelana*, care a trăit între 1505 și 1561 și a ajuns favorită și sultană-haseki, în harem, „rîzătoarea", mama lui Selim cel onest, bețivul, ucigașa lui Mustafa. Nuvela *Roxelana* a apărut în volumul *Fantezii răsăritene*. Ultimul roman istoric al lui Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă*, este transformarea, nu și anularea romanului juvenil *Șoimii*. Operă de sinteză, marcată de sadovenism, *Nicoară Potcoavă* era în intenția autorului o scriere de observație morală, clasică, formulată în sentințe. O anume impresie de încărcare a făcut pe unii să prefere romantismul neîngrădit al romanului de debut. Se poate adăuga o oarecare incredibilitate a eroului, văzut ca un prinț de Renaștere meditativ și melancolic, ca un Lorenzo de Medici, regretînd plăcerile tinereții, în locul unui Ivan rupător de potcoave, călărind năpraznic cu buzduganul în mînă, incapabil, desigur, să citească *Etiopica* lui Eliodor (versiunea Amyot din 1547). Este discutabil ca personajul să aibă conștiința horațiană a destinului împlinit *(non omnis moriar)*, cert este totuși că Sadoveanu a vrut să realizeze în figura acestui voievod efemer tipul domnitorului înțelept, fie și victimă a împrejurărilor istorice nefavorabile. Mai înțelept decît Ivan Potcoavă Crețul, cum îi zice Ureche, e, fără îndoială, Ștefan cel Mare, apărătorul independenței și suveranității Moldovei din *Frații Jderi*, învingătorul lui Soliman Magnificul în bătălia din 10 ianuarie 1475 de la Vaslui, căruia Sadoveanu i-a dedicat și o biografie, înfățișîndu-l ca un diplomat „ascuțit" și un strateg „teribil și prudent". Îl vedem meditînd pe tema *fortuna labilis* după încheierea păcii cu turcii: „Doamne, striga sufletul voievodului, greșit-am către tine, căci nu am îndeplinit ce nădăjduiam. Greșit-am, căci m-am semețit crezînd prea mult în puterile mele. Numai Dumnezeu poate scoate la țărm cele bune de cele rele, căci are înaintea lui veșnicie; dar timpul meu e mărginit și iată mănăstioara din pustie, în care am făcut odinioară legămînt, s-a risipit de furtună și de varvari; și pașii mei pe nisip nu se mai cunosc; primăvara vieții mele s-a scuturat, cei iubiți ai mei mă părăsesc, puțini mai stăruiesc lîngă mine; vitejii mei cei mai buni cad; în fața mea se deschide zarea apusului. Și n-am făptuit nimic; toate cîte am lucrat au fost deșertăciune și vînare de vînt".

Interesantă în *Viața lui Ștefan cel Mare* e mărturisirea, profesiunea de credință a scriitorului care se vrea întîi de toate povestitor nu istoric, după exemplul lui Cantemir: „Nefiind istoric, eu îmi voi îngădui să dau iarăși povestei strămoșilor noștri dreptul ei. Nu sînt realități numai clădirile de piatră și petecele de hîrtie; mitul păstrează eternității lamura sufletului generațiilor, ceea ce au crezut bătrînii și ceea ce vor crede copii noștri, desfătați de vis, e un adevăr pe care nu-l vor putea înlătura oamenii prea serioși..."

Permanența operei lui Sadoveanu rezultă din extraordinara adaptare a mijloacelor artistice la procedeele literaturii populare epice, lirice, gnomice, rezumate în darul de a zice, echivalent cu a cînta, ceea ce înseamnă a exprima sentimente și a spune întîmplări, de obicei și una și alta în același timp. În Sadoveanu se confesează sufletul colectiv într-o povestire aparent liniștită ca apa mării înainte de furtună, cu lungi tăceri pentru contemplarea decorului, lăsînd loc liber sugestiei și încordînd așteptarea auditorului pînă la inevitabilul deznodămînt. Într-o astfel de expoziție, plăcerea evocării bizuită pe memoria afectivă a faptelor, melancolie sau umor reținut, stabilesc între autor și cititor o legătură intimă care depășește cu mult durata lecturii.

I. OPRIȘAN

M. SADOVEANU — ELEMENTELE UNEI FILOSOFII A CULTURII

Orientarea firesc predilectă a criticii și eseisticii literare către modalitățile realizării artistice ale creației sadoveniene a lăsat în umbră preocupările teoretice ale autorului tangente cu filosofia [1] (îndeosebi cu filosofia culturii și a istoriei).

Abordarea operei sale din perspectiva relației: natură-om-civilizație prezintă, între altele, avantajul de a lumina, măcar în parte, acest sector al activității scriitorului, bogat în surprinzătoare consonanțe cu gîndirea celuilalt mare poet-filosof interbelic: Lucian Blaga, pe care, în anume privințe, o anticipează direct.

Desigur, M. Sadoveanu nu și-a propus niciodată să elaboreze vreun sistem filosofic, precum Blaga, și nici măcar să-și sistematizeze foarte diversele idei teoretice, emise de-a lungul carierei artistice, într-o lucrare de referință. Ca „mare personalitate creatoare", însă, el dispunea de o profundă viziune asupra lumii și existenței, în genere solidară cu ea însăși, ce-i stăpînea — după o fericită expresie a lui L. Blaga — „orice gest de gîndire și orice colț al sufletului". Încît reflecțiile sale disparate, prezente atît în publicistica literară cît și în opera beletristică, se pot închega, după dorință, în structuri coerente, ce sugerează deschideri personale în cele mai multe dintre problemele de bază ale filosofiei.

Evident, interesul deosebit manifestat de scriitor față de relațiile dintre om și natură, natură și civilizație, civilizație și cultură, mai ales după 1920, a făcut ca ponderea ideilor raportabile la filosofia culturii să crească considerabil în comparație cu toate celelalte idei ale sale. Fapt pentru care elementele de filosofie a culturii alcătuiesc și cel mai cuprinzător tablou teoretic din cîte se pot schița din opera prozatorului. Întrucît aceste idei sînt, în linii mari, convergente — atît între ele, cît și cu creația artistică, de la un cap la altul, deși în anume privințe ele lasă să se întrevadă o frămîntare profund dilematică — e de presupus că scriitorul și-a consolidat relativ devreme opiniile teoretice, chiar dacă nu și le-a expus și în scris. Iar dacă va fi ajuns la ele — așa cum, mai degrabă, am fi tentați să credem — abia în jurul anului 1920, e semn că intuiția sa formidabilă l-a plasat de la început exact pe direcția ce-i era mai favorabilă afirmării plenare a personalității sale.

Ideea cardinală a viziunii lui M. Sadoveanu în privința relației natură-om-civilizație o constituie faptul că natura reprezintă un „tot

---

[1] Cîteva articole de dată recentă rămîn neconcludente prin generalitatea de abordare a problemei. Am cita totuși reflecțiile lui Al. Paleologu, *Filosofia lui Sadoveanu* („Viața românească", XXIII, nr. 9, septembrie 1970, p. 82—85).

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 3, p. 367—381, București, 1980.

îngemănat", armonios realizat, sieși suficient; prin urmare, un organism uriaș, cum sugera Aristotel, în care „nimic nu e fără rost și fără soluție", existînd dintotdeauna, dar care începe să trăiască în ritm temporal abia în „conștiința celor dintîi ființi cugetătoare". Între multiplele fenomene ale naturii, prozatorul descoperă empiric complexe interdeterminări, ce-l conduc către aceeași finalitate : omul. Faptul ne este relevat într-o pagină semnificativă pentru modul deductiv-asociaționist de gîndire al autorului, format la școala cartesianismului. „Umblînd la păstrăvi în Valea Frumoasei — mărturisește el — am învățat multe năravuri și rînduieli ale peștilor. În legătură cu păstrăvii și lipanii, am cunoscut cîte ceva despre gîngăniile care zboară la fața apei — ele fiind făcute nu numai ca să împodobească de colori schimbătoare lumina zilei și umbra cetinei, ci ca să hrănească pe păstrăvi și lipani. Urmărind fluturii, am dat de larve, și, căutînd larvele, am ajuns să văd că colorile lor sînt gemene cu ale florilor; iar florile și ele nu sînt atît pentru ochiul nostru cît pentru unele sălbătăciuni ale singurătății. Deci în legătură cu florile am pus căprioarele. Iar de la căprioare și cerbi am trecut la om care, în definitiv, a ajuns sus în urma lupului și ursului".

Supraestimînd continuu valoarea naturii și minimalizînd rolul omului în mijlocul ei, M. Sadoveanu lasă să se înțeleagă că însăși nașterea civilizației n-ar constitui altceva decît un multiplu act de mimetism. Natura oferindu-i omului *in nuce* sugestii și soluții pentru diversele tehnici și practici vitale existenței și dezvoltării sale. Astfel, de la brebii ce-și „clădesc în luciul lacurilor, sub mesteceni, căsuțe rotunde pe care le bat și le întăresc cu cozile [...] au învățat oamenii de la cîmp a face iazuri și bordeie"; de la Martin pescărușul a deprins omul „răbdarea inertă, poziția care să nu-l trădeze și mișcarea de fulger" necesare pescuitului cu ostia; de la cormorani au preluat oamenii obiceiul de a „abate peștele în cotloane puțin adînci"; de la stîrci „au înțeles începătorii breslei noastre meșteșugul răstocirii"; de la vidră a învățat omul de demult „alt meșteșug al pescuitului"; țînțarii i-au sugerat invenția pologului, iar lupii tactica atacurilor în coloane de asalt. În sfîrșit, „mijloacele învățate de la paseri și animale au asigurat oamenilor vechi agonisiri îndestulătoare", în timp ce focul — oferit în dar tot de natură, prin intermediul trăsnetului, i-a creat căminul, deprinzîndu-l „cu plăcerea huzurului, alungînd întunericul nopții și frigul iernii. Același foc îi luminase și ațîțase imaginația". Cele două „instituții", fundate în exclusivitate pe baza impulsurilor primite din partea naturii — focul, pe de o parte; vînatul și pescuitul, pe de alta — au alcătuit premisele dezvoltării prodigioase a civilizației umane, ce l-a îndepărtat și l-au opus cu timpul, irevocabil, pe om naturii-mume... Ne aflăm, fără îndoială, în fața unei viziuni poetice în esența ei, dar care sublimează realități incontestabile. Căci indiferent de adevărul sau neadevărul unei anume sugestii, importantă rămîne ideea că omul nu și-a putut asigura existența și cîștiga autocefalia în mijlocul paradisului originar, decît urmînd pilda naturii, învățînd să citească în marea carte ce-i stătea deschisă înainte.

Asemenea convingeri teoretice l-au condus în cele din urmă pe M. Sadoveanu la îmbrățișarea într-o manieră cu totul originală a tezei înrîuririi hotărîtoare a mediului cosmic asupra caracterelor și dezvoltării diverselor popoare; teză căzută în ultima vreme în desuetudine dar care

s-a bucurat în tot sec. al XIX-lea și la începutul sec. al XX-lea de o deosebită vogă în filosofia culturii. B.P. Hasdeu, de pildă — spre a cita exemplul cel mai elocvent din istoria gîndirii românești — ajunsese să stabilească chiar afinități metafizice între pămînt și națiune. „Unirea dintre pămînt și neam — scria savantul — pe baza căreia se-nalță o națiune, este atît de strînsă, încît pămîntul răsfrînge în toate ale sale imaginea neamului, și neamul răsfrînge în toate ale sale imaginea pămîntului"[2]. Pornind de la B.P. Hasdeu — față de care își manifestă la un moment dat admirația [3], sau mai degrabă direct de la sursă, de la Montesquieu [4] și poate de la Buckle[5] (familiar în cercul „Vieții românești"), M. Sadoveanu nuanțează sensibil teoria determinismului geografic, căutîndu-i aplicații îndeosebi în sferele spiritualității umane. În interpretarea sa, teoria condiționării vieții sociale de către natură devine un instrument prețios în descifrarea amprentelor stilistice ale diverselor civilizații și în primul rînd a celei românești. Ca și predecesorii săi, prozatorul tinde să ia în considerație în evaluările sale toți factorii componenți ai complexului cosmic local : clima, configurația și situarea geografică, rețeaua hidrografică, natura solului, fauna, flora etc. În practică, însă, el apelează, asemeni lui Montesquieu, cel mai adesea doar la determinantul climateric, pe baza căruia își fundează în principal considerațiile. În funcție de acesta, scriitorul identifică sau sugerează, în diverse ocazii (fără a-și propune să ofere un tablou complet), existența a 5 tipuri de temperamente umane modelate de stihii. Mai întîi, tipul excesiv violent, de o fantezie debordantă, născut „sub trăsnetul solar" al sudului. La antipodul lui — omul posac „serios și chibzuit", crescut sub pîclele Nordului (reprezentat de olandez), prin „vinele căruia pare a curge apă din canalurile lui". Urmează tipul molatec al orientalului (reprezentat, de obicei, de musulman), aprig în războaie, însă predispus către desfătare, lene și viciu. Apoi, tipul rus, „mohorît ca întinderile stepelor și melancolic ca zările nesfîrșite". În fine, tipul autohtonului de la Carpați, „plin de neprevăzuturi și extreme" dar, totodată, „domol, discret, misterios", asupra căruia revine în repetate rînduri. Convingerea sa era că nicăieri în altă parte nu „sînt colțuri de lume unde săriturile climei să fie mai aprige" ca la Carpați, că nicăieri climatul nu se desfășoară mai „fără noimă și-n salturi de tigru, amestecînd anotimpurile, ploile și viscolele, tornadele cu calmurile neclintite, revărsările de puhoaie cu secetele". Drept consecință, „firea autohtonilor a urmat pe a văzduhului", devenind „viforoși și nestatornici ca puhoaiele și furtunile munților". Sau cum sublinia altădată, oarecum concluziv : „Așezat într-un pămînt care l-a hrănit ușor, grupul nostru uman a devenit deplin statornic, supunîndu-se stihiilor. Îmbrăcămintea, locuința, firea, calitățile, cusururile pămînteanului din Dacia sînt un rezultat al inflențelor cosmice, îndelungi și covîrșitoare influențe".

Tentația prozatorului de a considera clima drept factor regent între elementele mediului cosmic și de a aprecia tipologia umană și profilul civilizațiilor în raport doar cu ea, se atenuează simțitor în cazul încercărilor

---

[2] B. P. Hasdeu, *Ce este concurrința?*, în „Traian", I, nr. 45, 12 august 1869, p. 178.
[3] M. Sadoveanu, *Hasdeu*, în „Însemnări literare", nr. 16, 1 iun. 1919, p. 15.
[4] Montesquieu, *De l'Esprit des Loix* ..., tome, I—II, Geneve, 1748.
[5] Henry Thomas Buckle, *Histoire de la civilisation en Angleterre* (traduction autorisée, par. A. Baillot), tom. I—V, Paris, 1865.

sale de a surprinde caracterele definitorii ale pămîntenilor de la Dunăre și Carpați. Fără a renunța la invocarea în prim plan a coordonatelor climaterice, el se străduiește acum să țină seamă și de restul factorilor geografici determinanți. Scrutarea în adîncime îl obligă la o judecare mai complex-nuanțată a datelor problemei. Așa încît, abia cu acest prilej teoria înrîuririi mediului cosmic capătă în opera lui M. Sadoveanu supleţea necesară, în stare să-i asigure superioritatea pe verticală gîndirii filosofice. „Îmbrăcămintea [autohtonilor] — scrie el la un moment dat, implicînd în argumentare și determinismul istoric — a fost impusă de arșițile și gerurile excesive; adăpostul și locuința le-au cerut pădurilor; rodnicia solului le-a făcut viața ușoară; situația geografică le-a dat « liniștea vînturilor și a apelor » — cum glăsuiește un blăstăm vechi". Sau : „Oamenii vechi — se destăinuie prozatorul, lăsîndu-ne să înțelegem că viziunea sa asupra relațiilor dintre natură, om și civilizație s-a configurat în linii mari încă din perioada debutului — după intuiția mea artistică, erau fii acestui pămînt și ai stihiilor care le guvernau viața. Ogorul și soarele, vîntul și apele, cîntecele serilor și toate semnele cerului și pămîntului îi influențau și îi călăuzeau".

Cele mai interesante considerații ale prozatorului pe linia teoriei determinismului geografic se referă însă la înrîurirea exercitată de mediul cosmic asupra tiparelor vieții social-culturale. Ca și Iorga [6] și Blaga [7], M. Sadoveanu relevă sobrietatea costumației noastre țărănești (dictată de „clima extrem continentală de la Carpați"), explicînd gustul țăranilor români pentru desenele geometrice și culorile stinse, delicate, sau preferința lor pentru alternanțe alb/mohorît pe de o parte prin vechimea rasei, iar pe de alta prin armonizarea „în zeci de secole de experiență", „cu lumina, anotimpurile și peisagiul". Aceleiași tendințe de armonizare cu natura i-ar răspunde și profilul arhitectonicii noastre rurale și în genere profilul satului românesc, integrat organic în peisaj și deosebit radical, de pildă, de satul săsesc, în care „oamenii s-au statornicit ca-ntr-un fel de cetățui, în care, noaptea, nimeni nu poate răzbate". *Spațiul mioritic* [8] e anticipat aproape textual, printr-unul din argumentele sale devenite clasice.

Tulburător e însă că și alte opinii ale lui M. Sadoveanu anticipă sau converg cu ideile lui Blaga din *Trilogia culturii*. Deosebita „dragoste de pitoresc și ornament" a țăranului român, firea lui deschisă, veselă și prietenoasă, dezinteresul său față de latura economică, „văditul lui simț al măsurii", ce vor constitui punctele nodale ale demonstrației lui Blaga, sînt prefigurate de Sadoveanu încă din 1913 (și parțial chiar mai devreme), într-un text ce-și propune deliberat să definească specificul poporului nostru în comparație cu al vecinilor din sud. „Ce deosebire grozavă — conchide prozatorul — de omul munților și văilor noastre, nepăsător, îndelung răbdător pînă la nesimțire, care nu se îngrijește de ziua de mîne și îndrăznește să judece și pe Dumnezeu. Tinerețea și-o petrece cum îl îndeamnă o inimă iute și ușoară, se bucură de cîntecele și florile lumii lui Dumnezeu între cele mai triste ceasuri ale amărăciunii, zîmbește durerii și robiei, zîmbește bielșugului, găsește mîngîiere în prietenie și omenie și-n toate

[6] N. Iorga, *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 169.

[7] L. Blaga, *Trilogia culturii*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1944, p. 260—261 etc.

[8] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, „Cartea Românească, București, 1936, 275 p.

ale vieții lui pătrunde încredințarea că toate la urmă se sfîrșesc la fel, la aceeași groapă de cîțiva colți ; de aceea lipsa de rîvnă pentru aspră agoniseală, de aceea veselia fără stăpînire în rari ceasuri ale vieții, de aceea prietenia blajină, primirea frățească, cuvîntul bun și găzduirea necunoscutului care a întîrziat în drumul lui, venind din necunoscut și trecînd în necunoscut. E năvalnic și furtunos, nu-i aspru și răzbunător. Nu-i sobru și econom, dar știe să facă viața mai bună c-o faptă, c-un cuvînt, c-un zîmbet... Dediu Andrei, om chiabur și econom, trăia într-o casă largă, însă goală și murdară, în care găsesc iarna sălaș și mieii și viteii gospodăriei lui. Îmi înfățișam, privind casa lui, atîtea gospodării din ținuturile noastre Suceava și Neamțu, așa de albe, de curate și îngrijite, așezate pe pajiștea ogrăzilor ca pe niște tipsii verzi. În case, podoabe care dezmiardă ochiul, curățenie, rînduială și flori, ș-un aer de prietenie, de bunătate, sporit de zîmbetele și vorbele blajine ale gazdelor... O, dediule Andrei, om al unui neam aspru, ești vrednic de respect ! Dar cît vă iubesc pe voi, bunii mei părinți și frați, cu inimile pline de veselia primăverii și de melancolia cerurilor de toamnă... !"

Finalul readuce discuția pe terenul determinismului geografic, determinism implicat aproape în fiecare dintre reflecțiile lui Sadoveanu asupra coordonatelor definitorii ale spiritualității române sau a altor popoare. À propos de aceasta, se cuvine să observăm că ideea înrîuririi mediului cosmic asupra omului ajunge cu timpul să stăpînească într-atît viziunea prozatorului asupra lumii, încît referințele sale la concordanța dintre caracteristicile naturii și amprentele stilistice ale diverselor societăți și culturi devin, adesea, pur decorative, fiind făcute în virtutea unui act reflex de gîndire. E și cazul uneia dintre cele mai importante observații privitoare la psihologia distinctivă a poporului nostru, prilejuită de comparara unei „epigrame" secuești cu transpunerea ei românească, realizată adhoc : „Privind cerul, munții și apele — scrie M. Sadoveanu, în povestirea *Modoraș* —, am simțit că acea zicală trebuie să sune bine și în românește și ne-am amuzat, împreună cu colonelul, ca să-i descoperim echivalentul : « Vînător, păsărar, pescar, / Scotocește-n buzunar, / Nu găsește — un crăițar. / Scotocește înc-o dată — / Scoate-o snoavă gogonată ». Ultimele două versuri, care nu figurează în zicătoarea secuiască, se adăogeau ca o necesitate a limbii românești, legată de psihologia unui popor cu inima mai deschisă. Epigrama originală cuprinde un adevăr ; localizarea ei în limba noastră cuprinde două adevăruri. Secuiul zîmbește, cu oarecare tristețe ; românul adaoge o rază de veselie". Sîntem puși, după cum se vede, din nou în convergență cu ideile lui Blaga.

Încrederea scriitorului în virtuțile revelatorii ale perspectivei determinismului geografic e așa de puternică, încît el o utilizează pînă și în explicarea unor fenomene deosebit de complexe, precum specificul diverselor religii [9] sau caracteristicile fenomenelor de guvernămînt. Astfel, pentru populațiile Siberiei, „trăind la o temperatură de șaizeci de grade sub zero", în condiții de „adevărată robie", cunoscînd viața doar „sub aspectul foamei", religia nu putea fi decît o formă de înfricoșare a omului,

[9] L. Blaga nu gîndea altfel, cînd cugeta: „Rădăcinile care te leagă de-un anume pămînt, te leagă indirect, ce-i drept, dar inevitabil și de-un anume meridian ceresc" *Discobolul*, București, Ed. Publicom, [1945], p. 9.

iar Dumnezeul lor — „un fel de bestie fioroasă din negurile Nordului". De asemeni, austeritatea religiei olandeze și a țărilor din nord-vestul Europei își găsește justificarea în peisajul încețoșat al Mării Nordului și în firea aspră a localnicilor, aflați într-o aprigă luptă cu natura ostilă. „Reforma — notează autorul, consemnîndu-și impresiile de la o slujbă protestantă — a creat o atmosferă mai potrivită sufletului acestuia de îndîrjire, revoltă, luptă și muncă neîntreruptă : toate figurile erau deosebit de serioase. Și-ntre pereții goi — fără o podoabă, fără o floare [a se reține, din nou, consubstanțialitatea cu gîndirea lui Blaga și identitatea de argumente] — predicatorul spunea ceva sumbru și trist ca cerul fără soare, ca ceața Mării Nordului". La antipodul celor două tipuri de religie, se află credința autohtonilor de la Carpați, dictată de clima blîndă — „în care sezonul înghețat nu-i pus decît pentru contrast" —, de cerul senin și de peisajul variat, încîntător. „Dumnezeul acestor locuri — relevă Anton Rohalski, din *Uvar*, — e blajin și vesel. Cîteodată e cu chef și spune anecdote. [...] Din grădina aceasta nimeni nu simte nevoia să evadeze".

Intuind, totuși, că determinismul geografic nu poate fi o cheie suficientă în dezlegarea cauzalității nașterii și diversificării religiilor, M. Sadoveanu implică uneori în reflecțiile sale și elemente de condiționare socială. Am văzut că Reforma îi apărea concordantă nu numai cu asprimea climei și lipsa de soare a Olandei, ci și cu firea oamenilor. Altă dată (în articolul *O nouă profesiune*, 1937) invoca starea sufletească dominantă a popoarelor. „Dacă e adevărat — scria el — că religiile popoarelor ies din suferință ori bucurie, apoi așa ne putem explica și Panteonul zîmbitor al vechii Elade [în comparație cu „religia răbdării îndelungi și a trudei în această viață" din „furnicarul lumii răsăritene"]. Din dezechilibrul stărilor actuale ne putem explica orientarea nouă a Germaniei către zeii crunți ai păgînismului teutonic". Asemenea întrezăriri ale complexității fenomenelor sociale îl fac pe autor să se păstreze în termeni oarecum generali sau în sferele metaforicului cînd se referă la înrîurirea mediului cosmic asupra formelor de guvernămînt. Căci ce altă valoare, decît poetică, poate avea o reflecție de felul celei de mai jos ? ! „Urmînd oarecum pilda climatului din această parte de lume, care se desfășură fără noimă și-n salturi de tigru [...] — să se observe reținerea expresivă introdusă de acel „oarecum" — Domnia de la Moldova s-a tulburat îndată după moartea bătrînului" [Alexandru cel Bun].

Sînt însă și momente de pledoarie evidentă în favoarea legăturilor subtile dintre meridianul terestru și tipul de guvernămînt adoptat. Numai că în astfel de situații, perspectiva determinist-geografică nu-i utilizată niciodată singular, ci flancată constant de alte perspective. Am cita poate exemplul cel mai elocvent : „Nimic din firea noastră — notează prozatorul — din peisagiul pămîntului nostru, din rodnicia țării, din ușurința relativă a vieții nu poate îngădui la noi sisteme politice de imitație și atitudini crîncene... Sufletul nostru le respinge și cere dezvoltare normală, progres pacific potrivit cu natura noastră intimă". Se desprinde, credem, tendința autorului de a nu supralicita argumentele teoriei înrîuririi mediului cosmic, deși ele sînt primele pe care le invocă. Concludent în acest sens ni se pare și faptul că scriitorul nu pune niciodată în dependență mecanică nașterea și dezvoltarea civilizației de condițiile oferite de zona geografică dată.

Cu o mare intuiție a adevărului, M. Sadoveanu sugerează că nu orice climat paradisiac a propulsat civilizații înalte (cazul băștinașilor din Australia „rămași neschimbați de la începutul veacurilor"), după cum nu orice mediu nefavorabil a stopat civilizația (exemplul Olandei). Referindu-se la paradisul australian, scriitorul lasă chiar să se înțeleagă, în *Țara Kangurului* (1936), că pentru a exercita o înrîurire favorabilă asupra creativității umane, natura trebuie să ofere omului nu numai provocări sau stimulenți, ci și una și alta; să asigure, cu alte cuvinte, un echilibru, oricît de derizoriu, între factori. Prin astfel de considerații, M. Sadoveanu se situa, intuitiv, foarte aproape de gîndirea unuia dintre cei mai mari filosofi ai istoriei și civilizațiilor din perioada interbelică, precum Arnold J. Toynbee [10].

Originalitatea viziunii scriitorului despre înrîurirea mediului cosmic asupra omului rezultă, însă, mai ales, din împletirea teoriei determinismului geografic cu ideea predestinării neamurilor, de sorginte romantico-folclorică. Pornind de la premisa justă că „zonele terestre" se împart în „pămînturi amicale și pămînturi indiferente ori ostile" omului, prozatorul crede a întrezări o evidentă condiționare nu numai a firii, ci chiar a destinului popoarelor în funcție de situarea lor pe un meridian sau altul. După opinia sa, în cele dintîi zone, „omul se simte bine, ca într-o amintire paradisiacă", în timp ce „în celelalte, energia îndîrjirii și a urii exasperează". În consecință, pămînturile amicale imprimă populațiilor respective: statornicie, cumpătare, blîndețe față de străinii veniți cu sentimente de supunere. Prin contrast, pămînturile ostile generează: nestatornicia, dezechilibrul, violența, viclenia și ura. Din prima categorie fac parte popoarele pașnice, de agricultori, între care se numără și autohtonii din Dacia, ce pun mai mare preț pe „bunurile sufletești, decît pe cele materiale" și care au fost oșteni numai „din necesitate și din durere"; din cea de-a doua grupă fac parte, desigur, popoarele migrator-războinice, dar într-un anume sens și popoarele de negustători. „Grupele umane — avea să noteze autorul în *Viața lui Ștefan cel Mare* [11], într-o formulare memorabilă, preluată aproape textual în conferința *Lumina vine de la răsărit* (1945) — n-au toate aceeași chimie sufletească și același destin. Unele au avut soarta să umble din loc în loc pe uscat și pe mări, schimbînd producte, făcînd negoț și întemeind orașe. Altele și-au mișcat turmele și sălașele din furnicarul Asiei, bătînd războaie și cutropind alte neamuri, agonisindu-și bunurile lumii cu sabia. Totuși cei dintăi au rămas mai presus cu agerimea vicleniei lor. În sfîrșit, sînt neamuri care prind rădăcini în pămînt ca pădurile și ca ierburile. Acestea se ridică din furtuni și din puhoaie, stăruind, așteptînd și pentru ele de la Dumnezeu plinirea timpului".

Legată sau nu explicit de teoria determinismului geografic, dar gîndită întotdeauna în relație cu aceasta, problema predestinării neamu-

---

[10] A. J. Toynbee, *A study of History*, vol. I—X, London, 1934—1954. A se vedea și prezentarea concepției lui Toynbee în vol. *Teoreticieni ai civilizației*, de Nicolae Bagdasar, București, 1969, p. 7—75.

[11] Ideea e însă mult mai veche. Ea poate fi regăsită într-o formă aproape identică atît în *Neamul Șoimăreștilor* (1915), unde destinul e asociat blestemului, într-o viziune net folclorică, cît și în *Baltagul* (1930), unde înzestrarea neamurilor e proiectată pe fundal mitologic.

rilor (a destinului specific implicat fiecărui popor) constituie una dintre problemele cheie ale gîndirii filosofice sadoveniene, cu răsunet în întreaga sa operă, dar mai ales în cadrul viziunii sale asupra istoriei. Enunțul principal în acest sens, de o rară lapidaritate și pregnanță, a fost formulat în evocarea *Pentru Delavrancea* (1929), „Fiecare neam — notează autorul —, avînd o evoluție proprie ș-un stigmat propriu, se dezvoltă potrivit cu un destin propriu și cuprinde în el viața latentă a generațiilor căzute. De aceea unii zîmbim și plîngem, intrînd în armonia fatală a rasei și a pămîntului. Alții se cred superiori pentru că n-au rădăcinile noastre vii". Ca și în cazul altor probleme, însă, problema predestinării popoarelor nu-l interesează pe M. Sadoveanu decît în măsura în care prin intermediul ei poate descifra, în ultimă instanță, destinul propriului nostru popor, al cărui mister „se pregătește de demult și de departe". Se relevă, astfel, încă o dată, că zborurile scriitorului în sfere abstracte sînt de scurtă durată și că în genere gîndirea sa teoretică are aproape întotdeauna o finalitate practică concretă, tangentă de cele mai multe ori la marile întrebări ridicate de originea, existența și dezvoltarea viitoare proprie a neamului nostru.

În același context al preocupărilor acute față de destinul populației de la Carpați se plasează și tentativa prozatorului de a defini, pe de o parte, esența, valoarea și sferele culturii și civilizației, iar pe de alta, de a preciza sensul fericirii și al progresului umanității. Trei sînt cauzele hotărîtoare care-l determină pe M. Sadoveanu să abordeze aspectele teoretice menționate. Mai întîi, descoperirea după 1920, sub înrîurirea lui Vasile Pârvan, a vechimii, originalității și valorii inestimabile a culturii noastre de tip arhaic, perpetuînd pînă în contemporaneitate elemente de civilizație preistorică — idee ce va fi preluată într-o formă aproape identică de L. Blaga în *Getica* [12], *Despre permanența preistoriei* [13] și *Încă o dată „Getica"* [14]. În al doilea rînd, dorința formulării unor soluții menite a rezolva în modul cel mai bun problema trecerii țărănimii române (practic a majorității covîrșitoare a poporului român) de la stadiul vieții desfășurate sub semnul culturii arhaice la civilizația modernă europeană a secolului 20, fără a-și pierde caracterele specifice. În sfîrșit, militantismul antifascist, în care a fost implicat, după 1936, în forme existențiale.

Interesul cu totul deosebit arătat civilizațiilor — arhaică sau modernă — explică întrucîtva și motivele pentru care scriitorul se referă în considerațiile sale teoretice așa de mult la civilizație și atît de puțin la cultură. Vor fi existînd, desigur, și alte cauze. Indiscutabil rămîne însă faptul că M. Sadoveanu utilizează extrem de rar termenul de „cultură". Asta nu înseamnă că disjuncția tradițională : cultură/civilizație nu-i este familiară. În sensul ei, prozatorul stabilește chiar o ierarhie valorică extrem de sugestivă. „Primind tot ce-i patrimoniu de civilizație — scrie el în încheierea memorialului de călătorie *Olanda* — va înflori cîndva într-o cultură proprie și țara spre care mă întorc". Sînt și alte semne ale înrîuririi modului mai vechi de a vedea „civilizația" ca întrupare a tehnicismului, în opoziție cu „cultura", ca emanație specifică a spiritualității unui popor.

---

[12] „Saeculum", I, nr. 4, iul. — aug. 1943, pp.3—24.
[13] „Saeculum", I, nr. 5, sept. — oct. 1943, pp. 3—5.
[14] „Saeculum", II, nr. 2, mart. — apr. 1944, pp. 71—73.

În spirit modern [15], însă, M. Sadoveanu pune, cel mai adesea, semnul egalității între civilizație și cultură, utilizînd, de predilecție, termenul de „civilizație" și pentru ceea ce în mod obișnuit desemnăm prin „cultură". În viziunea sa, civilizația însemnează atît efortul de creativitate materială, cît și spirituală, a unui popor; contribuția sa prezentă și trecută în toate domeniile; experiența de viață multimilenară, sedimentată în legi scrise și nescrise; strădania de autocizelare, de ridicare deasupra instinctelor; în sfîrșit, întreg geniul neamului turnat în forme specifice. Și spre a nu se crea confuzii între accepțiunea dată de el civilizației și ceea ce îndeobște se înțelege prin această noțiune, M. Sadoveanu ține să precizeze că „civilizația e un proces sufletesc, în afară de abur și electricitate", că „civilizația, cultura adevărată — a se vedea echivalarea perfectă între cei doi termeni — privesc sufletul omenesc, iar „tunul, telegraful și telefonul", deci elementele esențiale ale tehnicismului modern, „sînt numai forme exterioare ale civilizației". Legătura dintre civilizație și suflet, dintre civilizație și umanism, îi apare prozatorului într-atît de categoric necesară, încît el consideră că tot ce se realizează fără implicarea ei, fără adaosul unui „spor sufletesc", ar reprezenta o „dezvoltare anormală a materiei în dauna spiritualității". Exemplul fenomenului american de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX! Scriitorul vorbește chiar de o „civilizație sufletească" — ilustrată în genere de vechile culturi aflate în contact nemijlocit cu natura, precum civilizația indiană sau civilizația piei-roșii — iar alteori de o „civilizație spirituală" — în opoziție cu „civilizația mecanică" sau „civilizația modernă materialistă și mecanică", întrupare a vieții standardizate, ruptă de tradiție, și a neantului sufletesc. Pledoaria sa în această direcție capătă uneori accente tulburătoare. „Zburați cu aeroplanul — rostește el în fața mausoleului lui Alecsandri — însă duceți spre soare un suflet, nu un pumn de țărînă".

Edificarea adevăratei civilizații ar fi condiționată, după M. Sadoveanu, de cîțiva factori indispensabili: de munca trudnică și modestă a întregului popor (muncă considerată la un moment dat drept „pulsul de viață al omenirii"); de jertfa nereținută — de viață, de tinerețe, de dragoste — a generațiilor; de disciplina datoriei față de prezent și trecut; de conștiința „legăturii cu trecutul și cu viitorul", cu alte cuvinte, de sentimentul apartenenței la un întreg, „că tu urmezi strămoșilor din veac și că vor veni după tine alții în viscolul timpurilor viitoare ca să adauge sforțări de bine la propria ta sforțare"; de conștiința destinului sacru pe care îl are de îndeplinit poporul, difuzată în cele mai largi pături ale societății; de „așezarea pe tradiție, datină și seriozitate" a tuturor săvîrșirilor cultural-politice-sociale; de ridicarea la cultură și prosperitate a întregului neam, în așa fel încît bunăstarea și cartea să fie „pentru mulțime un lucru tot așa de firesc ca aerul și lumina"; de asigurarea legalității, a cinstei și dreptății. După cum ușor se poate constata, definirea civilizației constituie un simplu pretext de afirmare a crezului social politic și cultural al autorului, iar noțiunea de „civilizație" ca atare își pierde, în multitudinea elementelor determinante, orice contur precis, devenind o abia voalată întrupare a idealului de bine al prozatorului. Ea e echivalată

[15] A se vedea, între altele, pledoariile lui Tudor Vianu, din *Filosofia culturii*, ed. a 2-a, Editurii „Publicom", București, 1942.

curent — îndeosebi în perioada de fascizare a țării — cu libertatea și demnitatea, cu înțelepciunea de a guverna și, mai ales, cu „patriotismul practic", adică: „școli, drumuri, asistență sanitară, dreptate, administrație, adică tot ce ridică conștiința și sufletul".

Pe același fundal al aspirațiilor pacifist-umanitare, confundîndu-se adesea cu ele, sînt formulate și țelurile civilizației, reductibile în ultimă instanță la un singur mare obiectiv: „îmbunătățirea omului social", mergînd pînă la ridicarea lui la treapta „instinctului social" — formă supremă de înnobilare a omului. Cu diverse prilejuri, M. Sadoveanu vorbește de rosturile curative ale civilizației; de imperativul „tămăduirii prin blîndețe și cultură a bietei ființe omenești"; de necesitatea judecării civilizației „după îndulcirea moravurilor și ridicarea sufletelor, nu după mașini"; de obligativitatea transformării descoperirilor tehnice în punți între oameni și nu în bariere; de trebuința „valorificării desăvîrșite a depozitului de umanitate" al seminției noastre prin civilizație etc. Sînt cîteva din elementele unui vast program umanitarist, în favoarea căruia scriitorul a pledat neabătut și pe care l-a ilustrat prin întreaga-i operă, încercînd chiar să afle soluții pentru transpunerea lui în practică măcar în sferele civilizației românești. A se vedea în special eforturile prozatorului de a argumenta necesitatea fundării civilizației noastre viitoare pe baze țărănești, prin valorificarea celui mai autentic și mai pur element autohton: țăranul român, „ce și-a păstrat intactă, în veacuri neguroase, comoara sufletească și nu așteaptă decît clipe prielnice ce să se ridice în lumina lumii și să valorifice tainice tendințe, minunate instincte atavice ș-o inteligență limpede".

Militantismul umanitarist și opțiunea față de idealul cultural ar putea lăsa impresia că axa gîndirii filosofice sadoveniene s-ar sprijini pe ceea ce în mod destul de vag se înțelege prin „concepția umanistă a culturii" [16]. Adevărul e că în aceeași măsură se poate vorbi și de o bază raționalistă, ca și de una istoristă și chiar activistă a concepției filosofice a scriitorului. Accentele diferă de la o epocă la alta și uneori chiar de la o operă la alta. Astfel, după o perioadă raționalist-istoristă (în începuturi), a urmat în creația scriitorului o epocă activistă (în vremea cercurilor culturale și a editării cărților de înțelepciune și folos), continuată de una amalgamată, cu firave dominări istoriste, după care avem de înregistrat o perioadă accentuat umanist-raționalistă (în timpul expansiunii fascismului și a celui de-al doilea război mondial), după care se revine la activism, iar în final la un contur mozaical (diferențiat, totuși, de etapa 1918—1933, prin lipsa aproape totală a implicațiilor istoriste). În genere, însă, se conturează tendința îngemănării diverselor concepții și îndeosebi a concepției umaniste asupra culturii și civilizației cu concepția raționalistă într-o viziune personală, cu valoare distinctiv-definitorie pentru întreaga creație a autorului.

Spațiul cel mai propice fuzionării îl constituie teoria progresului social, teză de sorginte raționalistă, dar indispensabilă și concepției umaniste. Căci cum ar mai putea fi înțeleasă, oare, perfectibilitatea omului în afara ideii de propășire și independent de ideea de liberalism, pacifism,

[16] Cf. Tudor Vianu, *Filosofia culturii*, *ed. cit.*

egalitarism și optimism? Încît Tudor Vianu nu făcea decît să puncteze un adevăr aproape axiomatic cînd conchidea că: „este cu neputință la un gînditor să întîlnim una dintre aceste trăsături fără a nu întîlni pe toate celelalte" [17]. M. Sadoveanu nu se exceptează de la această regulă.

Ideea de progres, cardinală gîndirii sale, e afirmată cu o tărie surprinzătoare poate pentru cei care mai văd în Sadoveanu un scriitor exclusiv tradiționalist. „Schimbarea, rostește el, e o lege atotputernică"; „progresul e o lege generală în toate manifestările vieții"; „moda și progresul sînt forțe irezistibile"; „o îndrăzneală duce la altă îndrăzneală și progresul n-are sfîrșit"; „fiecare veac marchează progresul său"; „lumea merge înainte către destinul ei, care-i progresul". Altădată vorbește de „plugul progresului", de „legea progresului", de „treptele progresului necontenit" etc., manifestînd în toate etapele creației sale o credință nestrămutată în evoluția ascendentă a umanității. Momentele de rezervă și întorsăturile sceptice de frază sînt relativ rare. Ele vizează în genere nu atît ideea de propășire în sine, cît modalitățile și căile ei întortocheate de realizare. „Pas cu pas — notează autorul — omul-om în înțelesul cel bun al cuvîntului și-a cîștigat dreptul de a exista, străbătînd prin milenii o cale cotită, totuși o cale de ameliorare a speciei [...] Încet și penibil spiritul s-a desfăcut de materie". Epitetul „penibil" revine aproape obsedant în cadrul reflecțiilor pesimiste ale prozatorului: „Dumnezeu vrea selecție și în acest domeniu [al perpetuării păstrăvilor], după cum o urmărește și în ascensiunea necontenită și penibilă a umanității"; sau: „nu m-aș mîngîia [de moartea feciorului] decît dacă aș vedea, în ziua a doua a încetării armelor, lumea marcînd o treaptă în penibila noastră ascensiune". Cel mai adesea, însă, ideea de progres e subliniată printr-un raport de adversitate „lumea merge înainte, merge șchiopătînd nu se știe bine unde, dar merge".

Considerațiile asupra evoluției umanității, presărate de-a lungul operei, dezvăluie cu pregnanță o fibră puternic hegeliană a gîndirii sadoveniene, nerelevată încă, în măsură să schimbe radical viziunea îndătinată asupra formației scriitorului. Desigur, indirect, prin filosofia franceză și prin reflexul puternic exercitat de gîndirea hegeliană în cultura română[18], dar, probabil, și prin lectura prelegerilor filosofice și estetice ale acestuia, traduse în franceză, M. Sadoveanu s-a familiarizat cu dialectica hegeliană, după cum n-a rămas străin nici de ideile celorlalți mari gînditori și scriitori germani. Cîteva extrase o dovedesc din plin: „Dezvoltarea lor finală [a pămîntenilor din Dacia] pentru destinul care ne poartă pe toți în spirala ascendentă a umanității, era dintru început hotărîtă de Dumnezeu"; „Ceea ce s-a legat de suflet și de spirit într-o spirală de progres, s-a transmis ca un tezaur scump de la o generație la alta"; „Avem o posibilitate de a ne elibera de această sclavie [a funcțiilor organice și a instinctelor], comunicînd cu noblețea umană a trecutului, lăsînd o parte din sforțarea noastră spirituală celor care vor continua spirala de ascensiune"; „Istoria nu se repetă decît în aparență; numai unele învățăminte ale ei sînt valabile".

---

[17] T. Vianu, *Filosofia culturii*, *ed. cit.*, p. 217.

[18] Vezi, între altele, studiul *Motive hegeliene în scrisul eminescian*, de Al. Dima (în vol. *Conceptul de literatură universală și comparată. Studii teoretice și aplicative*, Editura Academiei, București, 1967, pp. 138–152.

Se reține, credem, atît ideea dialectică a progresului în spirală, cu urcări, dar și cu aparente întoarceri la punctul de origine, cît și infiltrațiile folclorice despre predestinarea și existența unei forțe creatoare și diriguitoare a lumii; dar mai presus de toate se reține ideea că „progresul privește mai ales inteligența și sufletul" — spre a ne folosi de o fericită expresie a scriitorului din *Primăvară nouă* (1929). Noțiunea de progres se identifică prin aceasta pînă la un punct cu însăși esența și finalitatea civilizației și culturii, iar definirea ei implică pledoarii deschise în favoarea artei — ca materializare supremă a ceea ce e mai bun în om. „Patrimoniul de progres — reflectă autorul — a fost din domeniul spiritului și el a fost în cea mai mare parte opera acestor umiliți slujitori ai artei care s-au dezrobit de lut și s-au ridicat deasupra mizeriei. Arta a fost unul din marile titluri de noblețe a omului, de aceea, în amintirea posterității rămîn numai popoarele care și-au înnobilat spiritul, contribuind la ascensiunea umanității".

Ideea hegeliană a progresului în spirală e complinită în viziunea lui M. Sadoveanu de ideea evoluției istorice prin impulsuri. Credința sa era că anumite epoci și personalități imprimă, prin puternica lor energie, o tensiune dinamică, suficientă propulsării în timp a diverselor popoare pînă la ivirea altor epoci și personalități care să le asigure dăinuirea. Întîrzierea prelungită a apariției unor asemenea momente istorice marchează, incontestabil, crepusculul. Ritmul acesta discontinuu, supus oarecum imprevizibilului, ar fi caracteristic în genere popoarelor viețuind încă în tipare arhaice. Căci popoarele istorice, de înaltă civilizație, s-ar caracteriza printr-un ritm de continuitate, constant, egal cu sine însuși (exemplul Franței și al Angliei).

În ce privește evoluția poporului nostru, M. Sadoveanu consideră că ea a fost asigurată de două momente fundamentale: de perioada romanizării (în care se produce altoiul străvechii civilizații dace cu civilizația romano-mediteraneană, de mare rafinament și putere) și de epoca de mare vitalitate, cu deschidere spre „zări împărătești de largă respirație istorică" — cum o caracteriza Blaga — a lui Ștefan cel Mare. Prozatorul întrezărea și un al treilea moment, reprezentat de „timpurile noua", respectiv de epoca contemporană, „cînd seminția întreagă s-a închegat din instinct, pregătind elaborarea unei conștiințe depline și a unei meniri", iar „asprul și neclintitul destin [...] s-a hotărît în sfîrșit să-i dea drumul înainte pe căile istoriei". Din „carapacea conservatorismului lor", din legea lor veche în care au fost nevoiți să se închidă „ca într-o scoică de granit" — Blaga spunea „ca într-o cochilie" — băștinașii de la Carpați ar realiza, în sfîrșit și definitiv, saltul visat de la „cultura de tip minor", la „cultura de tip major", înscriindu-se pe orbita istoriei europene.

În strînsă legătură cu teoria progresului social e abordată de către M. Sadoveanu și problema fericirii umane, una dintre problemele cheie ale creației sale, ce-l frămîntă îndeosebi în perioada elaborării marilor opere (1928—1942). În esența lor, reflecțiile sale despre fericire sînt tributare concepției rousseau-iste.

Pornind de la premisa că între evoluția civilizației și cuantumul fericirii nu se pot stabili raporturi de intercondiționare obligatorii — după cum în genere nu pot fi stabilite asemenea raporturi între valorile moral-

artistice ale umanității și „gradul de cultură al grupelor umane" — M. Sadoveanu sugerează că eudemonia are un ce imprevizibil, putînd caracteriza cele mai diverse societăți, aflate pe trepte cu totul diferite de evoluție. În spiritul lui J.-J. Rousseau, el crede chiar că progresul tehnic și evoluția civilizației nu numai că nu sporește fericirea, dar cel mai adesea adaugă noi motive de neliniștire și însingurare a omului modern. Cugetările prozatorului sînt categorice: „Vai, lumea nu e mai fericită astăzi decît ieri. Viața se cheltuiește mai trepidant și mai electric — ș-atîta"; „sfîșierea vălului de întuneric nu ne-a făcut mai fericiți"; în Olanda „sînt șosele, școli, spitale și toate înlesnirile civilizației din belșug — fără ca asta să aducă omului fericire". În scepticismul său privitor la atingerea fericirii, M. Sadoveanu merge așa de departe, încît ajunge să se îndoiască în cele din urmă de faptul că ea ar reprezenta țelul suprem al progresului uman. „Cine poate susține — se întreabă el — că fericirea ar fi scopul final? Poate suprema inteligență să însemneze suprema nefericire". Scriitorul înclină chiar să creadă că fericirea ar constitui mai degrabă o stare de suflet, decît un dat obiectiv: „Fericirea n-o găsești nici la pas, nici cu calul, nici cu automobilul, nici cu fulgerările de radio. Fericirea e în noi și în raportul nostru cu lumea exterioară. Șubredă din natură și atît de relativă, au putut-o avea într-o măsură și contemporanii piramidelor care se mișcau atît de domol, și bunicii noștri care umblau cu diligențele".

În diverse locuri ale operei sale, el lasă totuși să se înțeleagă că drumul spre fericire duce mai degrabă către epocile trecute, decît către cele viitoare, și către formele de civilizație mai apropiate de natură, respectiv către civilizațiile arhaice, ce asigură înserierea perfectă a omului în lanțul generațiilor (ca parte anonimă și solidară cu colectivitatea), oferindu-i în același timp o viziune plenară asupra lumii, în stare să-i contracareze sentimentul perisabilității prin conștiința eternității sale ca element înscris în circuitul cosmic.

Convingerea aceasta îl determină pe M. Sadoveanu să impregneze creațiilor sale de după 1920 o puternică tentă polemică în favoarea superiorității multiple a civilizației arhaice în genere și a civilizației carpatine în special asupra civilizației mașiniste a secolului 20. Procedînd astfel, prozatorul nu alunecă nici un moment — cum fals s-a crezut — spre proslăvirea primitivității. Idealul său de viață e plasat constant în sferele civilizației autohtone țărănești din epoca maximei sale înfloriri (simbolizată de obicei de domnia lui Ștefan cel Mare), în timpul căreia viața materială și spirituală locală s-a fixat în tipare de mare rafinament, păstrînd totodată neștirbită legătura cu natura și neîngrădind starea naturală a omului, cu alte cuvinte, libertatea sa — calități pe care civilizația modernă le-a pierdut irevocabil.

Evident, pe linia lui J.-J. Rousseau și a lui Eminescu, M. Sadoveanu militează și el pentru întoarcerea la natură, pentru refortificarea fizică și morală a omului în contact nemijlocit cu natura-mumă. Sînt pilduitoare paginile despre valoarea curativ-balsamică a naturii pentru individul împovărat de grijile sociale sau împuținat fizic și șubrezit de civilizație, despre multiplele rosturi extracinegetice ale vînătorii și pescuitului (dintre care fundamental e acela de evadare); în sfîrșit, despre frumusețea și necesitatea petrecerii copilăriei în mijlocul naturii (prin care scriitorul sugerează un adevărat program pedagogic, ce ar trebui, poate, să fie

serios luat în considerație). Am cita în acest sens doar unul din foarte numeroasele exemple ce ar putea fi invocate : „Care dintre copiii tîrgoveților noștri — scrie el — sînt îndemnați de părinți la jocurile cu mingea și la săniușurile de iarnă? Mai mult folosesc jocurile acestea de vrednicie și putere în aer liber decît toate cărțile și guvernantele; ele ridică în fața vieții un om sănătos, cu sufletul plin de altceva decît de frică, nehotărîre și clorotică plictiseală". Semnificativă e, de asemenea, lauda adusă modului spartan de creștere a copilului englez „în vederea omului", într-o libertate desăvîrșită în natură, sau elogierea noii generații americane „de oameni care iubesc natura și se bucură de viață, nu prin excesul ei de mecanizare, ci printr-o dragoste redeșteptată de tot ce a pus Dumnezeu ca frumusețe și taină în zidirea sa", prilej cu care sînt precizate, dealtfel, și aspirațiile sale intime, respectiv dorința de a reda „preagrăbitului om" modern, prin intermediul turismului și al pescuitului și vînătorii, „sentimentul marii poezii" a naturii; repunîndu-i, astfel, „sufletul subt unghiul veșniciei".

Totuși, în concepția lui M. Sadoveanu se observă o diferențiere tranșată între regresiunea individuală și colectivă către natură. În timp ce individul — ca personaj — poate coborî oricînd în elementar, cufundîndu-se exuberant în natură, pînă la a-și manifesta dorința extincției fără urmă în Marele Tot, asemeni lui Euthanasius din *Cezara*, colectivității nu-i este permis să involueze prea mult spre zorii civilizației cu scopul de a reintra sub tutela deplină a naturii. Chiar dacă M. Sadoveanu își plasează frecvent, în perioada interbelică, acțiunea în localități rurale cu totul rupte de lume — în creierii munților, în mijlocul codrilor vasluieni, în împărăția apelor — locuitorii acelor așezări sînt reprezentanții unei umanități aflate pe o înaltă treaptă de civilizație, a renumitei civilizații carpatine, a lemnului, ajunsă la apogeu.

Desigur, scriitorul face elogiul simplității naturale, dar această simplitate nu este echivalentă cu sălbăticia. Ea ascunde subtilități de mare rafinament — în obiceiuri, în comportamentul ritualizat, în port, în tehnicile de agonisire a hranei etc. Omul natural al lui Sadoveanu e depozitarul unui bogat patrimoniu de cunoștințe din toate domeniile — de la astronomie pînă la arta culinară — transmis din generație în generație și păstrat cu sfințenie de colectivitate.

Schițînd profilul acestor așezări retrase, trăind nemijlocit în ritmul cosmic al naturii, M. Sadoveanu pornea, desigur, de la realități sociale incontestabile, pe care le caligrafia însă vizibil în sensul aspirațiilor sale naturiste. Era subliniată în special interdependența și interferența organică dintre civilizația de lemn și natură, mularea formelor de cultură pe elementele oferite de natură. Prin astfel de reprezentări, M. Sadoveanu urmărea — asemeni lui Eminescu — să evidențieze virtuțile deosebite ale civilizației noastre arhaice, încercînd să convingă și pe cale artistică de necesitatea fundării civilizației române moderne pe baze străvechi autohtone, ideal scump al vieții sale.

Regresiunea către natură ne conduce, în acest mod, pe căi ocolite, spre întrebările arzătoare dintotdeauna ale scriitorului legate de soarta poporului român, fapt ce accentuează pînă la certitudine — după concluziile similare anterioare — impresia că teoretizarea și filosofarea sadoveniană își află aproape fără excepție impulsul în sfera ideilor sale pragmatice. Avem chiar sentimentul că filosofia culturii e înțeleasă de Sadoveanu ca un cadru și o modalitate de amplificare a rezonanței problemelor esențial-naționale, ce-l frămîntă cu o intensitate crescîndă de-a lungul întregii vieți, și că reflecțiile sale teoretice în marginea raporturilor dintre natură-om-civilizație caută programatic reazem în realitățile românești. Sînt poate dovezile cele mai concludente ale intensității și profunzimii cu care gîndea M. Sadoveanu la destinul națiunii din care făcea parte.

STANCU ILIN

TEME ŞI MOTIVE ÎN POEZIA LUI B. P. HASDEU

1. OBSESIA ORIGINALITĂŢII

Placheta de versuri intitulată *Poezie* şi apărută în anul 1873, la Tipografia „Laboratorilor români", str. Academiei, nr. 19, din Bucureşti este însoţită de o scurtă prefaţă. Ea este reprodusă la locul şi integralitatea sa din ediţia princeps doar în volumul I de *Scrieri alese*, apărut la Editura pentru literatură, în 1968, sub îngrijirea lui Jacques Byck. Mircea Eliade reproduce şi el prefaţa, însă în aparatul critic al volumului I de *Scrieri literare, morale şi politice* (Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1937, p. 379).

În cele cîteva rînduri ale prefeţei, B.P. Hasdeu nu intenţionează să ne schiţeze o *ars poetica*, pentru că el era un adversar al oricăror închistări de şcoală. Prefaţa nu este nici un manifest în genul celor de factură romantică sau avangardistă. Scriitorul, de altfel, era convins că poezia sa trebuie să şocheze şi să se prezinte de la sine. De aceea îşi permite chiar să devină, pe alocuri, „propriul său critic". Cîteva sintagme, într-adevăr expresive, cum ar fi „anatomia suferinţelor mele", „aspra idee sub o formă dură", „ţiţînele sociale" au constituit punctul de pornire al unor aprecieri critice foarte diferite, uneori total opuse. Astfel, Mircea Eliade îl socoteşte „ geniu romantic", I.C. Chiţimia îl vede ca un „suflet cu piscuri de lumină orbitoare şi cu funduri de pîclă enigmatică", T. Vianu scrie că „motivele sale preferate sînt zvîrcolirea conştiinţei chinuite şi descompunerea cărnii bolnave", Perpessicius vorbeşte de alegoriile sale care „se desfăşoară cu dramatism, într-o atmosferă sumbră şi cu un vers lapidar", George Munteanu îl defineşte ca „un liric de o structură şi cu virtualităţi unice în literatura noastră", Mircea Zaciu scrie, cu îndreptăţire, că „viziunea modernă a acestei poezii trebuie deci căutată în substratul mobilurilor sufleteşti, mărturisind ulcerarea, oroarea, dezarmarea la asaltul continuu al violenţei" [1]. De cealaltă parte, însă, ne întîmpină taxări de „copilăresc" (Ovid Densusianu), „versificator neînsemnat" (Şerban Cioculescu), „nu e poet" (Pompiliu Constantinescu). Nu am numit pe G. Călinescu deoarece unele intuiţii excepţionale („un gînditor de spaimă", „geniul universal"), dar mai ales analiza concretă a unor poezii vin parcă să atenueze aprecierea liricii hasdeene ca „slabă" şi deschid noi orizonturi în interpretarea ei de valoare. „Poetul exuberează" — zice G. Călinescu — „colorile" „se scurg ca şiroaiele de sînge" într-o „policromie verbală", „improvizaţiile"

[1] Mircea Zaciu, *Postfaţă*, la vol. B. P. Hasdeu, *Sarcasm şi ideal*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1975, p. 232.

Rev ist. teorie lit., tom 29, nr. 3, p. 383—395, Bucureşti, 1980.

fac să răsară „flăcări în noapte" și se reține „un tablou canadian", „un brad scuturat de furtună pe o stincă", „un prînz de leproși vagabonzi". Concluzia a fost trasă, fără drept de apel: „Hasdeu depășea simțitor granițele romantismului românesc".

Tudor Vianu vorbea de un „romantism negru" hasdeean, iar Ecaterina Dvoicenco admitea o deplasare spre „realism", odată cu romantismul lermontovian care-l influențase în tinerețe [2]. În *Cuvîntul înainte* la primul număr al „Revistei noi" (15 decembrie 1887), Hasdeu însuși scrie: „fost-am și realist à la Zola într-o vreme, ba chiar înainte de Zola". Considerînd întreaga creație hasdeeană, Mircea Eliade, în 1937, vorbește de „setea de monumental, de grandios" a unei întregi perioade dintre 1821—1880 în literatura română, făcînd și referiri, în mod paradoxal, la Unamuno, Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors — teoreticieni neromantici ai Spaniei moderne.

În această ordine de idei, criticul clujean, mai înainte citat, aduce o precizare importantă (în acord cu concepția îndeosebi a lui Eugenio d'Ors): „Esența acțiunilor lui e *provocarea*. De aceea erudiția, vasta și multilaterala cultură, memoria fenomenală nu dau cititorului siguranța constructivă, ci — paradoxal — senzația continuă a destrucției, asemănătoare unei avalanșe". În fine, nu în ultimul rînd, a contribuit la relativizarea noțiunii de romantism „studiul introductiv" al lui I.C. Chițimia la ediția critică *Ioan-Vodă cel Cumplit* din 1942. El descrie atmosfera „școalei polone din sud" și citează, printre „studiile și lectura lui B.P. Hasdeu din tinerețe", nu numai pe romanticii Mickiewicz, Słowacki și Krasinski, „cei trei poeți profeți", ci și scriitori sau istorici ai secolului al XVIII-lea polonez, precum Szymon Okolski, Szymon Starowolski Teofil Szemberg, care nu aveau nimic cu concepția romantică. Cu asemenea acumulări, era firesc să se ajungă la interpretarea de „baroc" (T. Vianu și M. Zaciu) și manierism (G. Munteanu). Mai mult, T. Vianu vorbește chiar de o „variantă barocă" în lirismul veacului trecut, în care înseriază pe Macedonski, Bolintineanu, o seamă de scriitori minori și bineînțeles, pe B.P. Hasdeu, „talentul cel mai de seamă", al cărui loc „merită să fie mai bine precizat".

Chiar și în exegeza poeziei lui M. Eminescu s-a vorbit de o anumită „scenografie romantic-barocă". Observația pertinentă a Zoei Dumitrescu Bușulenga deschide perspectiva unei vizionări mai complexe a literaturii române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care era obligată să comprime etape și curente într-o originală sinteză. Este deci legitim a vorbi de o aripă barocă a romantismului românesc, „proprie tuturor artelor în vremea acelor tineri îndrăgostiți de absolut" [3]. Desigur, printre fruntașii falangelor literare tinere care promovau un nou spirit în cultura noastră, trebuie trecut, fără tăgadă, B.P. Hasdeu.

Prefața, pe marginea căreia glosăm, oferă ea însăși elemente eterogene venite nu numai prin estetici diferite, ci și din zone geografice diferite. Din conținutul poeziilor hasdeene pot fi repede induse — cum se va vedea, în continuare, în comentariile noastre — atît trăsături ale satanismului

---

[2] Cf. Cap. *De la romantism la realism*, în *Introducere* la vol. *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu*, București, Fundația pentru lit. și artă, 1936, p. 41 și urm.

[3] Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Eminescu — Cultură și creație*, Ed. Eminescu, 1976, p. 62.

romantic lermontovian, sarmatismului sau ludismului polonez (gen W. Potocki sau J.A. Morsztyn), ale romantismului german, „deformat" de posthegelieni, ale strălucirii imaginației hugoliene etc. Nimeni ca B.P. Hasdeu nu a reprezentat mai bine spiritul românesc de sinteză a unor influențe occidentale cu altele de tip oriental, îngemănate într-o nouă originalitate, pe baza stratului și substratului nostru național. Fraza din Petőfi, așezată drept moto pe coperta volumului *Poezie* din 1873, în maghiară și română *(S ki új utat tör; gaz es tüske várja...* — Cine rumpe o cale nouă, așteaptă pulbere și scaeți...) a fost aleasă nu pentru o anume direcție estetică, cît pentru a șoca, prin inflexiunile aspre, de stepă asiată, ale limbii maghiare.

Ne-a reținut atenția, din fraza Zoei Dumitrescu Bușulenga, cuvîntul „scenografie", deoarece sugerează teatralitatea, spectacolul, elemente de bază în lirica lui B.P. Hasdeu. Și nu avem în vedere aici numai unele trăsături exterioare, cum ar fi faptul că multe poezii sînt dialogate, ci și tendința permanentă a autorului de „a juca un rol" (de „a juca o festă" adversarilor, citeodată de a „uimi" și a „iluziona" pe cititor). Înclinația creatorului de a amesteca liricul cu dramaticul — fenomen estetic sesizabil încă din antichitate — e evidentă și prin categorisirea principalei sale piese de teatru, *Răzvan și Vidra*, drept „poemă dramatică în cinci cînturi". Nu întîmplător toate referirile la performanțele versificației hasdeene (N.I. Apostolescu, V. Streinu etc.) sînt făcute din „teatrul" acestuia, și nu din volumele de versuri. Începînd cu ediția a III-a a piesei *Răzvan și Vidra*, autorul îi adaugă și o *Dedicațiune* către soția sa Iulia Petriceicu-Hasdău, o autentică poezie independentă. Îngemănarea merge mai departe, deoarece în volumul din 1873 va fi inserat, sub titlul *Codrul*, un cînt întreg din poemul dramatic mai sus numit, capodoperă a scenei românești. Relația între lirică și teatru este însă la B.P. Hasdeu mult mai profundă. În prefața volumului pe care îl comentăm, autorul prezintă poezia sa drept o „anatomie a suferințelor" proprii. În *Dedicațiune*, piesa *Răzvan și Vidra* este și ea „arătată" ca un „suspin cristalizat", întrucît : *Cumplita sărăcie ș-invidia vicleană/Dantau în jurul meu :/În inimă durere, și-o lacrimă pe geană, / Și-n piept suspinul greu.* În altă poezie, lacrima poetului va deveni, în valurile mării, perlă strălucitoare *(Poezia)*. Desigur, B.P. Hasdeu făcea distincția necesară între trăirea poetică și trăirea individuală ternă, incapabilă de a sublima în opera de artă : „adevăratul poet [...] nu se gîndește la sine însuși, iperpolizînd pînă la sublimitatea ridicolului meschinele sale mizerii personale)[4]. Trebuie să concedem deci că la B.P. Hasdeu este vorba de o trăire profundă, cu rădăcini în istoria neamului său, spulberat în patru vînturi de vitregia timpurilor, încrucișat cu sînge polon sau chiar semitic, dar întotdeauna în inimă cu nostalgia măririi voevodale a pămîntului românesc. Dealtfel, unul din principalii biografi și interpreți ai operei hasdeene sugera existența unui lanț de „crize" în familia ce-și căuta originile încă în secolul al XV-lea : „Rătăciri și dispersări pe pămînt străin, croiri și spargeri de vise și idealuri, încercări izbutite și încercări neizbutite toate s-au adunat, într-o mare fierbere și

[4] *Articole și studii literare*, Prefață, texte alese și îngrijite, note de C. Măciucă, București, Ed. pt. lit. 1961, p. 237.

forță « haotică », în sufletul și personalitatea lui B.P. Hasdeu" [5]. „Familia Hâjdeilor — zice G. Călinescu — sugeră ceva din haosul scitic" [6]. Ultimul și cel mai valoros vlăstar al unui complex arbore genealogic vrea parcă să compenseze apropiata extincție a neamului hasdeilor printr-o strălucire deosebită. Iată o explicație de conștiință interioară a atîtor construcții proiectate de B.P. Hasdeu pe o scară „colosală", tendința sa de a umbla pe căi nebătute în artă și știință *(mimesis*-ul aristotelian îi e străin), efortul de a împăca, în filozofie, curente ireconciliabil opuse, de a fi — cum singur își zice — un om al extremelor. În această ordine de idei, N. Iorga îl caracterizează magistral : „cînd nu putea lumina, orbea prin scăpărarea ideilor [...] Chiar biruit în fața lumii, el își înconjura retragerea de o strălucire meșteșugită care silea ochii să se închidă". Mircea Zaciu ne revelă și el disimularea, tactica autoapărării — elemente tipice ale unei trăiri baroce : „Dar nu cumva duritatea programatică ascunde în fond spaima nemărturisită a unei mari singurătăți ? Și nu e *sarcasmul* (ca blazon afișat) o platoșă sentimentală disimulînd tactica defensivă, de autoapărare ?".

B.P. Hasdeu vorbește de „țițînele sociale pe care se mișcă acest fenomen psicologic". Transluciditatea lirismului face evidentă, în adîncul ființei autorului, o conștiință tragică. Desigur, nu trebuie să minimalizăm reflexul unor momente din biografia autorului : o criză erotică la 16 ani, trecerea în România doar cu titlul de „prince", fără nici un mijloc de subzistență, destituiri repetate din diverse funcții, pierderea unicei sale fiice ș.a. O însemnează el însuși într-o pagină manuscrisă : „Și scormonind în viața mea pînă în straturile copilăriei celei mai fragede, am găsit pretutindeni suferință, pretutindeni tentațiune, pretutindeni preocupare despre problema cea mare a vieții" [7].

Conștiința lui B.P. Hasdeu însă purta în ea încărcătura veacului, atît sub aspect național, cît și ca stare politico-socială. Marele scriitor socotea epoca pașoptistă ca Renașterea României, iar ceea ce a urmat, după actul Unirii din 1859 și mai ales după detronarea lui Cuza, ca o perioadă de decadență. Conștiința sa națională este marcată de spaimele stirpei sale fără voie desțărate, întruchipînd, în fond, conștiința oricărui român oprimat, sub jugul străin din oricare imperiu. Acesta este fundamentul tragic care tulbură din adîncuri lirismul lui B.P. Hasdeu și aceasta este explicația de bază a „durității" poeziei sale, despre care vorbește în *Prefață*. Conștiința sa dezbinată, tensiuni lăuntrice, fără posibilitatea rezolvării definitive a conflictului, acționează *percutant*, prin *șocuri* (nu *penetrant* ca la romantici) asupra planului creației, determinînd — pe căile mediate ale reflectării artistice — relieful cunoscut al poeziei hasdeene. Chiar și acele „valori ale ostentației, ale aparenței" — cum se exprima, relativ recent, un estetician francez (Marcel Raymond) — sau insemnele unor forme decăzute, cum ar fi artificiul, poza, redondanța (un manierism *sui-generis*, numit de un Hatzfeld *barochism)* sînt propulsări ale aceleași sfîșieri lăuntrice. Spectacularul exterior, strălucirea minții sale sînt reflexe ale unui spectacol interior, de permanent *accident* al conștiinței. Dar

---

[5] I. C. Chițimia, *B. P. Hasdeu*, în *Istoria literaturii române*, II, București, Ed. Academiei, 1968, p. 666.

[6] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fund. pt. literatură și artă, 1941, p. 320.

[7] Arh. Statului, București, ms. 1508, f. 185.

aceste ireconciliabile porniri antagonice ar fi, după un Al. Ciorănescu *(El Barroco o el descubrimiento del drama*, 1957), trăsături ale plurivalenței omului modern, ceea ce constituie o bază pentru considerarea marelui B.P. Hasdeu ca un contemporan al nostru, iar opera sa literară — în explicația de valoare — ca surprinzător de modernă.

2. DE LA MOTIVUL FRUNZEI LA TEMA NATURII

Alegerea unui motiv vegetal care să deschidă primul volum de versuri al lui B.P. Hasdeu (poezia *Frunzele)* nu e o simplă întîmplare. Ne-am fi așteptat să li se facă loc pe frontispiciu altor poezii, ca *Viersul*, *Lui N. Nicoleanu*, —care definesc oarecum arta poetică a autorului. Optînd însă pentru „frunze" — ce, în furtună, „cad și rătăcesc" sau care, „mugurind", izbucnesc spre lumină, asaltîndu-ne simțurile cu tonica „verdeață" a primăverii — B.P. Hasdeu a vrut să sublinieze relația intimă dintre creația sa și natură, sesizînd astfel ceea ce Al. Philippide denumea, într-un studiu relativ recent, „o trăsătură distinctivă a fenomenului literar românesc, prin ce are el mai profund și mai durabil, adică în tot ce-i asigură continuitatea" [8]. Nu e de mirare că un scriitor cu un simț așa de acut al organicului și al specificității naționale este sensibil la una din coordonatele de bază ale literaturii noastre. Din păcate, fenomenul de-abia în ultimul timp a constituit obiectul unor studii de sinteză, deși mulți critici și istorici literari l-au abordat fragmentar. Dar o viziune globală, pe spațiul întregii noastre literaturi, tot Al. Philippide întreprinde : *Despre un înțeles românesc al sentimentului naturii* [9] și *Umanizarea naturii* [10]. O lucrare de doctorat a lui Gh. Macarie a fost dedicată *Sentimentului naturii în proza românească a sec. XIX* [11]. Din literatura de specialitate străină, pe care B.P. Hasdeu putea să o consulte, notăm studiile lui Em. Gebhart, *Histoire du sentiment poétique de la nature*, Paris, 1860 și V. de Laprade, *Le sentiment de la nature chez les modernes*, Paris, 1870. Dar opera deschizătoare de orizonturi, care domină pînă astăzi toate studiile valoroase pe această temă, aparține nu unui istoric literar, ci unui naturalist de geniu. Am numit pe Alexander von Humboldt cu lucrarea sa *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, apărută în cinci volume, între anii 1845—1862, la Stuttgart și Tübingen. Alexander von Humboldt face, în *Considerațiuni introductive* la opera sa mai înainte citată, o precizare fundamentală : *sentimentul naturii* nu se confundă și nu trebuie restrîns la *sentimentul naturii frumoase* și , mai ales, la procedeul literar al *descrierii naturii frumoase* cu care ne-au obișnuit romanticii. Alexander von Humboldt introduce sintagma „das Gefühl der freien Natur" și, pe baza ei, dedică un întreg capitol ipostazelor sentimentului naturii atît la popoarele vechi cît și la cele moderne. Chiar atunci cînd vorbește de „natura frumoasă" el o înțelege îndeosebi ca o

---

[8] *Sentimentul naturii și expresia lui literară*, în vol. *Scriitorul și arta lui*, București, Ed. pt. lit., 1968, p. 162.

[9] „Contemporanul", 1974, nr. 3, 4 ian., p. 1 și 9.

[10] *Despre un înțeles românesc al sentimentului naturii*, II, în „Contemporanul", 1974, nr. 5, 25 ian., p. 3.

[11] București, Ed. Minerva, 1978.

colaborare spirituală a omului cu natura. Sinteze de bază în acest domeniu pornesc de la ideile marelui naturalist german : Myra Reynolds, *The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth*, Chicago, 1896 ; Albert Dauzat, *Le sentiment de la nature et son expression artistique*, Paris, 1914 ; Alfred Biese, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Leipzig, 1926 ; Paul v. Tieghem, *Le sentiment de la nature dans le Préromantisme européen*, Paris, 1960.

Nu ne îndoim că B.P. Hasdeu a cunoscut celebra lucrare *Kosmos* a lui Al. v. Humboldt [12], deşi nu a fost înregistrată printre cărţile provenite din bibilioteca savantului de la Cîmpina. Tatăl său, Alexandru Hasdeu, îşi făcuse studiile în Germania şi, în preocupările sale enciclopedice, intrase şi o lucrare în domeniul ştiinţelor naturii. Bunicul său, Boleslav Hasdeu, — care a trăit pînă tîrziu la Viena (1886) — era, de asemenea, un naturalist destul de cunoscut. Deci, interesul pentru acest domeniu era vădit în familia hasdeilor. În concepţia lui B.P. Hasdeu, dealtfel, „naturalist" şi „poet" erau două noţiuni complementare, cel puţin aşa reiese dintr-o lucrare a savantului de la sfîrşitul vieţii : „naturalistul italian Mantegazzo — naturalist şi poet totodată, adică aşa după cum ar trebui să fie toţi poeţii şi toţi naturaliştii, căci nimic nu e mai poetic ca natura şi nimic nu e mai natural ca poezia" [13].

Oricum, poezia *Frunzele* nu reprezintă o descriere a naturii frumoase („bubuie furtuna"), ci e un prilej de desfăşurare a unor idei, o încercare de a citi „în cartea cea mare a naturii". Dealtfel, în lucrarea lui Al. v. Humboldt se spune : „Contactul cu lumea fizică generează, pe lîngă stimularea spiritului, o satisfacţie care izvorăşte din idei". Particularismul modului cum B.P. Hasdeu abordează natura este observat pertinent şi de G. Călinescu, care, referindu-se la *Istoria critică* spune că autorul, atunci cînd ajunge la solul românesc, „nu procedează descriptiv, ci erudit" [14]. Deci nici chiar în proză procedeul descrierii nu-i este apropiat, deşi, în *Ion Vodă cel Cumplit*, găsim cîteva „privelişti basarabene", sau, în epistole, cîteva evocări ale ambianţei naturistice a copilăriei : „Să ştii că la Cristineşti vara e admirabil. Călduri mari nu sînt niciodată. Apoi avem lîngă casă o grădină colosală, în care eu, cînd eram de 7 ani, făceam 7000 de nebunii pe zi, urcîndu-mă pe copaci şi jucîndu-mă cu un arici, de la care au rămas poate nepoţi sau strănepoţi" [15]. În poezia sa, asemenea „accidente" nu se întîmplă. Lirica este minată continuu de un efort de *dramatizare*, care pătrunde adeseori pînă în planul formal. Caracterul original al inspiraţiei hasdeene iese şi mai mult în evidenţă dacă îl raportăm la puzderia de compuneri poetice din epocă, gen *Salutare naturii* (Radu Ionescu), *Amorul la ţară* (C.D. Aricescu) sau, ţinta sarcasmului lui G. Topîrceanu, *Viaţa la ţară* (Al. Depărăţeanu), toate suprasaturate

[12] Într-un manuscris în limba rusă de la BAR (Arh. B. P. Hasdeu, mapa V, ms. 2), tînărul iunker va cita copios pe Al. von Humboldt, cu lucrarea *Kosmos*, în traducerea lui Frolov. Dăm un fragment: „Această necesitate, această tainică înlănţuire obligatorie a lucrurilor, această întoarcere periodică, dezvoltarea consecventă a formelor, lucrurilor şi fenomenelor constituie esenţa naturii".

[13] *Sic cogito*, Bucureşti, Ed. Socec, 1907, p. 95.

[14] G. Călinescu, *ibidem*, p. 331.

[15] Paul Cornea, Elena Piru, Roxana Sorescu, *Documente şi manuscrise literare*, vol III, Bucureşti, Ed. Academiei, 1976, p. 265.

de scrieri nostalgice, lacrimogene, contemplativ vaporoase. Adrian Marino conchidea, în binecunoscuta sa carte, *Opera lui Alexandru Macedonski*, că „atmosfera specifică poeziei române de pînă la Macedonski" este „funciar naturistă, anticitadină, moralizant-idilică" [16]. Considerînd însă opera lui B.P. Hasdeu, vom recunoaşte uşor că o schimbare se prefigura încă de mult în acest domeniu. Schema poeziei *Frunzele* are acelaşi tipar romantic ca şi *Foaia veştedă* (după N. Lenau) a lui M. Eminescu. Numai că la Eminescu simbolul este doar sugerat, pe cînd la Hasdeu este *arătat* explicit, spectacular, ceea ce constituie, în mod real un obstacol pentru orice structură poetică. Asocierea frunzelor care cad (sau a copacilor dezgoliţi) cu soarta omenească este continuată de Eminescu în sens pesimist, ca şi la poetul german ; B.P. Hasdeu, dimpotrivă, exploatează ideea regenerator-optimistă a naturii. Iată, deci, că luarea de poziţie critică împotriva pesimismului, de influenţă schopenhaueriană (v. conferinţa *Noi în 1892*), are rădăcini adînci în creaţia sa.

G. Călinescu credea, nu fără anume îndreptăţire, că atitudinea anti-Schopenhauer a lui B.P. Hasdeu s-ar trage din antijunimismul său şi, îndeosebi, din obişnuinţa de a se opune lui T. Maiorescu. Nu este exclus ca însăşi prezenţa cuvîntului *idee*, în poezia care deschide primul său volum de versuri, să fie o aluzie la restrîngerea sferei acestei noţiuni în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Nu există îndoială că B.P. Hasdeu era în măsură să discute aserţiunile maioresciene despre frumos — ca „idee" manifestată în „materie sensibilă" — în înseşi fundamentul lor. G. Călinescu preciza că, „în tinereţe, prin înriurirea tatălui, se mişca în mijlocul ideilor hegeliene [...] La acestea adaugă pe Vico, scoţînd o variantă a transformaţionalismului" [17]. Chiar şi în proza artistică, întîlnim o replică de acest gen : „— Contrazicerea e cu neputinţă în natură, doamna mea. D-voastră n-aţi citit pe Hegel !" [18].

În acest context, B.P. Hasdeu nu mai concepe natura ca un muzeu cu obiecte de descris, ci încearcă s-o interpreteze. Privind natura din interior, el o va invoca în opera sa panteistic şi metafizic (adică filozofic, în sensul secolului al XIX-lea), sub impresia ineluctabilei mişcări de *corsi e ricorsi*. Poezia filozofică sau cea despre „creşterea şi descreşterea" domniilor ţării trece toată prin această poartă de închinare a plachetei din 1873, încununată cu un motiv vegetal. Şi nu trebuie uitat că anticii „considerau lumea vegetală în legătură mitică multiplă cu eroii şi cu zeii" [19]. Cu aceste coordonate, poezia lui B.P. Hasdeu ţintea mult mai departe, către porţile secolului următor. Aşa se face că gloria savantului a acoperit calităţile sale de poet şi lirica va trebui să fie exhumată de mai multe ori, cu surprinderea unor interstiţii moderne remarcabile.

[16] Bucureşti, Ed. pt. lit., 1967, p. 211.
[17] G. Călinescu, *ibidem*, p. 332.
[18] *Duduca Mamuca*, în vol. *Scrieri literare, morale şi politice*, I, Bucureşti, Fundaţia l. literatură şi artă, 1937, p. 102.
[19] Al. v. Humboldt, *ibidem*. p. 57.

3. HORAȚIU ȘI MOTIVUL „FORTUNA LABILIS"

Evocarea lui Horațiu, în prima poezie a volumului din 1873, vine să ateste, o dată în plus cultura clasică a lui B.P. Hasdeu. În jurnalul scriitorului găsim o însemnare despre lecturi din marele poet latin, deși cu o ezitare, în manuscris, între acesta, Byron și cronica cehă Kraledvor: „Odată, într-o toamnă rece și umedă, noi eram pe front în împrejurimile Ociacovului, pe țărmurile Mării Negre [...] soarele tot mai sclipea din cînd în cînd de după nor. Eu scoteam din coif o ediție minusculă a lui Horațiu, mă plimbam, citeam, mă entuziasmam de toate, și aceasta mă încălzea nu mai puțin decît razele sclipitoare ale soarelui, decît mantaua soldățească și decît ceva între « kașa » și « kiseli », preparat în cazanul escadronului" [20]. Există și o „probă materială", în biblioteca sa de la castelul din Cîmpina, păstrată astăzi la Arhivele Statului din București; un volum, sub cota H 600 : Horace, *Odes et epodes*, Tome deuxième, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1859. Este un fapt de biografie bine cunoscut cum că tînărul Bogdan primise, sub supravegherea tatălui său, Alexandru Hasdeu, o educație aleasă, în cadrul căreia cunoașterea limbilor clasice ocupa un loc de prim rang. Manuscrisele sale sînt pline de citate din greacă și latină, uneori traduse impecabil de autorul nostru însuși.

Un citat din Horațiu drept moto ne atrage însă atenția și asupra unui procedeu formal, deoarece în poezia lui B.P. Hasdeu se face exces de citate din diverse limbi. Dar obișnuința „moto-urilor" are, înainte de orice, o sorginte familială : bunicul său, Tadeu Hasdeu, de pildă, într-un ciclu manuscris, intitulat *Dumy Ojczyste Słowiańskia*, își precede *Duma 1* tot cu un moto din Horațiu : „Hic ames dici pater atque princeps" [21].

Moto-ul horațian nu era însă doar o paradă exterioară de savant, deși, în presa timpului, s-a vorbit de caracterul „științific" al poeziei lui B.P. Hasdeu. Semnificantul latin infuzează în cel al limbii române din poezia sa, într-o unitate indestructibilă, deloc paradoxală la un erudit „obsedat" de originile poporului său. Cercetînd mai îndeaproape citatul din marele poet latin am descoperit că el este extras din celebra *Epistolă către Pisoni*, pe care Quintilian o botează cu numele — rămas celebru — de *Arta poetică*. Deoarece cu această precizare nu s-a ostenit pînă acum nici un editor, reproducem (în transcrierea și traducerea lui H. Mihăescu) întregul paragraf horațian din care fac parte versurile reținute de Hasdeu :

In verbis etiam tenuis cautusque serendis
dixeris egregie, notum si callida verbum
reduiderit inuctura novum. Si forte necesse est
indiciis monstrare recentibus abdita rerum: et
fingere cinctutis non exaudita Cethegis
contigent (dabiturque licentia sumpta pudenter)
et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Graeco fonte cadent parce detorta. Quid autem
Caecilio Plautoque dabit Romanus, ademptum
Vergilio Varioque? Ego cur, adquirere pauca

[20] E. Dvoicenco, *ibidem*, p. 249—250.
[21] Arh. Statului, București, ms. 1508, f. 124.

si possum, invideor, cum lingua Cotonis et Enni
sermonem patrium ditaverit et nova rerum
nomina protulerit? Licuit semperque liabit
signatum praesente nota producere nomen.
Ut silvae foliis pronos mutantur in annos, 60
prima cadunt: ita verborum vetus interit aetas,
et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.
Debemur morti nos nostraque. Sive receptus
terra Neptunus classes Aquilonibus arcet,
regis opus, sterilisve diu palus aptaque remis 65
vicinas urbes alit et grave sentit aratrum,
seu cursum mutavit iniquum frugibus amnis,
doctus iter melius: mortalia facta peribunt,
nedum sermonum stet honos et gratia vivax.
Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque 70
quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.

(Iscusit şi măsurat de asemenea şi în alegerea cuvintelor, vei scrie bine dacă vei da printr-o măiestrită îmbinare cuvîntului obişnuit putere nouă. De e nevoie cumva să arăţi prin semne proaspete idei necunoscute încă, ai dreptul să creezi cuvinte neauzite pînă acuma de Cetegii îmbrăcaţi în *cinctus*, fiindu-ţi îngăduită o anumită libertate, folosită cu măsură. Iar termenii noi şi plăsmuiţi acum de tine vor avea trecere, dacă vor porni din izvor grecesc, suferind numai puţină schimbare. Ceea ce i-a îngăduit lui Caecilius şi lui Plaut poate oare romanul să i-o tăgăduiască lui Virgil şi unui Varius? Dacă reuşesc să aduc ceva nou, pentru ce ni s-ar lua în nume de rău, cînd limba lui Cato şi a lui Ennius ne-a îmbogăţit graiul strămoşesc şi ne-a făurit pentru idei cuvinte noi? Îngăduit a fost şi fi-va mereu îngăduit să pui în circulaţie un cuvînt care poartă pecetea vremii tale. *Precum pădurile îşi schimbă frunzele în fuga anilor şi cele ofilite se risipesc, tot astfel se sting şi zilele îmbătrînite ale cuvintelor, iar în ritmul tinereţii înfloresc şi prind vlagă cele născute mai pe urmă.* Sîntem sortiţi morţii, noi şi ale noastre. Fie că Neptun, primit pe ţărm, ocroteşte flotele de viscole, muncă vrednică de un rege, iar mlaştina de multă vreme lipsită de rod şi bună pentru vislă hrăneşte oraşele din jur şi simte fierul greu al plugului, sau rîul îşi schimbă cursul vrăjmaş holdelor şi deprinde un drum mai bun, faptele omului tot vor cunoaşte moartea. Cu atît mai puţin ar putea dăinui vigoarea cuvintelor şi frumuseţea lor zglobie. Multe dintre cele care au dispărut vor reînvia şi multe cuvinte ce sînt acum în cinste vor apune, de va hotărî uzul, în puterea căruia se află judecata şi drepturile şi normele vorbirii).

Nu este greu de observat că întregul paragraf vizează probleme de poetică şi de stil, ceea ce dă o nouă dimensiune interpretării poeziei *Frunzele*, în sensul alegorizării ei. Horaţiu pare în *Epistola către Pisoni* progresist şi raţionalist, ironizînd anchiloza conservatoare a vechilor *cetegi*, care se încăpăţînau să poarte, în loc de tunică, haina simplă numită *cinctus*. El pledează pentru continua înnoire a limbii, luînd drept etalon *uzul (usus)*, care singur poate da drept de existenţă oricărui neologism. Poetul este invitat să creeze cu măsură cuvinte noi, bazîndu-se pe limbile clasice.

Comparaţia cu pădurile care îşi schimbă necontenit frunzele, în goana anilor, ar sugera o concepţie organicistă a limbii, dar geniul hasdean transcende ideile clasice de filozofie a limbajului, lăsîndu-ne a înţelege că era

la curent cu poziţii mai dinamice, cum ar fi, de pildă, concepţia lui Wilhelm von Humboldt despre caracterul formativ al limbii (*„die Formung der Gedankenwelt durch die Sprache"*)

Arboru-i ideea
Frunzele-s aceea
Ce-nviază ţara
Ş-o ridică sus.

Sînt versuri care ne readuc în minte celebra frază a lui Humboldt : „Die Sprache ist (bei einer Nation) das Organ des inneren Seins, dieses Sein selbst, wie es nach und nach zu inneren Erkenntnis und zur Äusserung anlangt". Horaţiu pleda pentru continua primenire a limbii, în funcţie de ideile noi pe care filozofia şi retorica timpului său le reclama. Este iarăşi o bună bază pentru Hasdeu de trecere de la iluministul concept de *Sprachgeist* la mai modernul *Zeitgeist*.

Am reţinut din paragraful horaţian cu precădere înţelesuri care infuzează întreaga operă a savantului. Deschiderile care se pot schiţa sînt de-a dreptul uluitoare, vizînd dezvoltările din filozofia stilului şi filozofia culturii în secolul nostru la un Benjamin Lee, Frobenius, Whorf, Cassirer şi în *Trilogia culturii* de Lucian Blaga. Dar, restrîngîndu-ne la poezie, trebuie să presupunem, în lumina moto-ului horaţian, că versurile hasdeene, din fruntea volumului său din 1873, sînt o metaforizare în lanţ a unor idei despre rolul şi destinul cuvintelor, despre jocul inexorabil — al limbii în general, şi al poetului în special — cu timpul. Alegerea ca emblemă, pentru poezia sa, a *Artei poetice* a lui Horaţiu poate fi şi o chestiune de modă (Alecsandri va scrie chiar o piesă, *Fîntîna Blanduziei* — 1884), dar şi o atitudine de generaţie, de continuare, dar şi de delimitare faţă de punctele nodale ale moştenirii spirituale a trecutului. La Horaţiu găsim, într-adevăr, ideea de *translatio studii*, ca un „model ideatic" (*Graecia... artes/Intulit agresti Latio*). Dar *Epistola către Pisoni* îndeosebi a constituit mereu, în istoria culturii, prilej de definire de poziţii noi, după cum constata însuşi marele Goethe : „Dieses problematisches Werk wird dem einen anders vorkommen als dem anderen, und jedem alle zehn Jahre auch wieder anders".

Să zăbovim puţin asupra paginilor horaţiene : opera de artă trebuie să se bazeze pe reprezentări reale, nu pe plăsmuiri goale şi incredibile ; genurile poetice au fost statuate de clasicii greci şi orice creator trebuie să pornească de la ei ; arta are, în fond, două scopuri : să instruiască şi să placă ; nu te apuca de scris, decît atunci cînd simţi o nevoie imperioasă de a te exprima ; dacă vrei să scrii bine, trebuie să gîndeşti bine, aceasta însemnînd, în ultimă instanţă, atît o solidă cultură filozofică, cît şi o cunoaştere a vieţii de la ale cărei izvoare trebuie mereu să te adăpi etc. Deşi bazată pe scheme elenistice şi hrănită cu principii peripatetice, opunîndu-se vederilor epicureilor, între alţii contemporanului său Philodem, celebra *Artă poetică* a lui Horaţiu este o operă adînc impregnată cu spiritul şi atmosfera pur romană a timpului său. Ea a slujit perfect scopurile împăratului August şi ale sfetnicului său Mecena. B.P. Hasdeu nu putea găsi o bază mai convenabilă pentru propria sa activitate poetică, el căutătorul înveterat al gloriei străbune.

Ultima strofă din poezia *Frunzele* ne proiectează în social și istoric :

Cînd furtuna muge
Și fricosul fuge,
Alții iau povara
Celor ce s-au dus!

Dar dominant nu este îndemnul mobilizator, ci mai degrabă meditația filozofică. Este interesant de reținut că, în mod paradoxal, *Arta poetică* a antichității clasice romane este receptată intens în secolele de vîrf ale barocului european. Ținînd cont de admirația sa pentru evul de mijloc, de picătura de sînge asiat pe care o are personalitatea sa, e de presupus că B.P. Hasdeu a fost sensibil la anume oglinzi reflectante ale celebrei *Epistole*... horațiene. Hotărîtoare nu ar fi, deci, în procesul de cristalizare al acestei poezii nici *forma*, nici *ideea*, ci puternicul sentiment al existenței, aceea „trăire emoțională" de care vorbea Wellek. Poetul nostru se înscrie strălucit (cu volumul de *Poezie* din 1873) la finele unui stil — patruzecioptismul — și ideile nu vor mai fi la el torțe de călăuzit masele, cuvintele nu vor mai fi aservite unui scop unic, lupta, ci vor căpăta o anume independență, semnificantul manifestîndu-se liber, *pentru sine*, pînă la ceea ce, mult mai tîrziu, va fi denumit dicteul automat. Cum altfel am putea interpreta paginile de „comunicațiuni" din *Sic cogito*?

Motivul dominant al poeziei este conturat de linia descendentă a frunzelor care cad, așa-numitul *fortuna labilis*, cu o mare arie de răspîndire în literatura europeană și, respectiv, în cea românească. El este însă completat, ca o compensație, cu altă linie, ascendentă, a eternei întoarceri, reliefînd echilibrul imanent al naturii. În sensul acesta sînt posibile analogii cu Alecsandri *(Pasteluri)* și antinomii cu Eminescu și Bacovia. Desigur, poetul ne oferă nu soluția conflictului tragic, ci doar un substitut, sugerîndu-se splendoarea înfrunzirii primăvăratice. Această duală structurare a liricii hasdeene va fi confirmată mereu în alte poezii, emanînd dintr-o componentă tragică fundamentală a personalității lui Hasdeu, dublată permanent de spectacular, de splendoare, violența culorilor, persiflare, sarcasm, satanism, urmărind în fond să creeze mereu o deviație de la adevăratul conflict, o perdea de ceață artificială care să dea impresia unei noi structuri a „materialului" poetic folosit. Topoii utilizați cu dezinvoltură sînt luați dintr-un spațiu cultural imens, străjuit de celebra *Artă poetică* a lui Horațiu, pe care ne-am bazat și noi interpretarea de față, pentru că „istoria modernă a literaturii riscă să se rătăcească dacă temelia culturii umaniste îi fuge de sub picioare" [22].

4. INVOCAREA LUI CARAVAGGIO

Michelangelo Merisi o Amerighi da Caravaggio (1573—1610) este un pictor italian care abdică de la modalitatea artistică renascentistă. El se impune printr-o manieră originală, fără maestru, pictînd, într-o coloristică energică, scene violente, cadavre, cerșetori, țigani. În *Prefața*

[22] Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*, București, Ed. Univers, 1970, p. 670.

la poeziile sale, despre care am mai vorbit, B.P. Hasdeu face o referire la marele pictor, care unora li s-a părut cel puțin ciudată : „Niciodată n-aș fi cutezat a scoate la lumină această anatomie a suferințelor mele, dacă nu știam că unora le place sumbra și violenta pictură a lui Caravaggio, în care vezi numai oase și mușchi în loc de frageda și catifelata carne" [23]. Se spune că pereții atelierului pictorului erau vopsiți în negru, lumina pătrunzînd doar printr-o deschizătură din plafon, obținînd, în acest fel, pe pînzele sale, ciudate efecte de clar-obscur.Ducea o viață aventuroasă, nonconformistă, solitară, care se constituia într-un adevărat subiect de roman, realizat dealtfel de un Luigi Ugolini, volum tradus și în românește[24]. Din acest roman, reproducem versurile pe care poetul baroc Giambattista Marino le dedică pictorului la moarte :

Fecer crudel cogiura,
Michele, a'danni tuoi Morte de Natura:
Questa, restar temèa
Dalla tua mano in ogni imagin vinta
Ch'era da te creata e non dipinta;
Quella, di sdegno ardea
Perché con larga usura
Quante la falce sua gente struggea,
Tante il pennello tuo ne rifacea.

(Ce conspirație făcut-au
Michele, împotrivă-ți, Moartea și Natura:
Una se temea să nu rămînă
Învinsă de mîna ta cu fiecare chip
De tine nu pictat ci creat.
Cealaltă de ciudă ardea
Căci din belșug oricite ființe coasa îi secera,
Tot atîtea penelu-ți reînvia) [25].

Deși sîntem înclinați să credem că pe B.P. Hasdeu l-a atras mai mult insolitul vieții pictorului italian, textul prefeței ne constrînge să acceptăm ideea că marele savant era avizat asupra sensului și valorilor estetice ale operei lui Caravaggio. Ceea ce ne sugerează poetul este tocmai asocierea șocantă a unor impresii și sentimente extreme : explozia culorilor și, totuși, tristețea de declin, de amurg ce se degajă din tablouri precum *Coșul cu fructe* și, mai ales, *Sfîntul Ieronim*. Figurile sau „naturile statice", înfățișate nu pe verticală, ci pe linia oblică, descrescătoare, concentrația maximă a unui spațiu interior, parcă închis cu pereți de întuneric, potențează forțe interne, spirituale. Impresia puternică de „ecorché", pe care o degajă trupul *Sfîntului Ieronim*, are la antipod sentimentul ce se degajă din modul cum este reprezentat capul pleșuv al personajului, ca un glob luminat din interior. Exegeți ai trăirilor baroce citează adeseori pe Ignatius de Loyola cu ale sale *Exerciții spirituale*, pe care nu le concepea decît în încăperi complet închise. În acest mod, credem că s-ar stabili o legătură între mărturisita „anatomie a suferințelor" din 1873 și „exercițiile spirituale" *sui-generis* în încăperile de mormînt ale castelului de la Cîmpina, care reprezentau nu mai puțin o autoflagelare. Sintagma „desmărginirea

[23] B. P. Hasdeu, *Poezie*, Tip. Laboratorilor români, 1873, p. 3
[24] *Romanul lui Caravaggio*, București, Ed. Meridiane, 1976 (în românește de Adriana Lăzărescu).
[25] *Ibidem*, p. 278.

sufletului" — des folosită în *Sic cogito* — ne compare, astfel, mai mult o metaforă poetică (decît o expresie de misticism), vizînd convulsii interioare extreme.

Apelul lui B.P. Hasdeu la Caravaggio întăreşte poziţia celor care vorbesc de o aripă barocă a romantismului său. Cu asemenea viziune, critica va avea posibilitatea considerării cu aceeaşi măsură a întregii lirici hasdeene, dar şi a întregii sale opere. Conflictul tragic interior, care stă la baza creaţiei în volumul de *Poezie* din 1873, anunţă, în fond, intensitatea altui tragism, în placheta *Sarcasm şi ideal* din 1897, de această dată devenit, printr-un destin implacabil, un sentiment exterior. Moartea fiicei sale nu face din el alt om, ci amplifică tensiuni interioare mai vechi, exprimate acum meditativ, direct, printr-un dialog cu dumnezeirea şi nefiinţa.

Sub unghiul de incidenţă sub care preconizăm reexaminarea poeziei, sperăm a realiza o unitară convergenţă a diverselor aspecte ale activităţii creatoare în care s-a ilustrat B.P. Hasdeu. În fond, acele construcţii gigantesti din domeniul filologiei şi istoriei, în mod logic doar parţial realizate, în afara oricăror alte explicaţii de specialitate, ne îndeamnă să luăm în considerare un „gust estetic" al autorului pentru fragmentar, pluridimensional, elipsoidal, opus ideii de cerc şi de perfectibilitate renascentiste. Numai după ce va fi înţeleasă această poziţie estetică, poezia lui B.P. Hasdeu, satirică, socială, filozofică, nu va mai putea fi împărţită în „reuşită" şi „ratată", ci mult hulitele trăsături ale lirismului său, precum retorismul, improvizaţia, necizelarea uneori, sînt stări ale unui spirit efervescent ce ieşea din cadrele cunoscute ale romantismului românesc.

GH. CUNESCU

EMINESCU ÎN CONȘTIINȚA LUI GALA GALACTION

Fotografie comunicată de Eugen Mariinescu.

Pînă în aprilie 1879, cînd Gala Galaction a deschis ochii într-un sat teleormănean (Dideşti), M. Eminescu scrisese şi publicase o bună parte din creaţiile sale poetice — *Venere şi Madonă* (1870), *Epigonii* (1870), *Mortua est* (1871), *Cugetările sărmanului Dionis* (1873), *Floare albastră* (1873), *Împărat şi proletar* (1874), *Făt-Frumos din tei* (1875), *Crăiasa din poveşti* (1876), *Călin — File din poveste* (1876), *Strigoii* (1876), *Povestea codrului* (1878) ş.a., urmate de *Rugăciunea unui dac* (1879), *Sonete* (1879), *Scrisorile* (1881—1883), *Luceafărul* (1883), *Glossă* (1883) [1] ş.a. — cîştigîndu-şi şi asigurîndu-şi glorioasa-i nemurire.

N. Pişculescu (tatăl lui Gala Galaction), administrator şi arendaş de moşii ca şi Gh. Eminovici (tatăl lui M. Eminescu) şi, ca şi acesta, om cu bibliotecă (era rudenie cu editoarea bucureşteană Dor[otheia] P. Cucu, care-i trimetea cărţile ce le tipărea) şi iubitor de citit şi de scriitori (pe peretele unei camere ţinea portretul lui Victor Hugo) [2], nu avea volumul *Poesii* de Mihai Eminescu, tipărit şi prefaţat de Titu Maiorescu în 1883, care pînă la 1890 s-a retipărit în cîteva ediţii [3]. Nu primea nici publicaţiile în care se tipăreau poeziile eminesciene — „Familia", „Convorbiri literare", „Timpul"... Era „roşu" (liberal), primea „Voinţa naţională" şi o foaie locală antiliberală, „Toroipanul".

Astfel, Gala Galaction, în anii copilăriei sale, n-a auzit de Mihai Eminescu — nici numele! Răsfoia cărţile şi se uita la ilustraţii.

[1] Apud Eminescu, *Poezii*, ediţie îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1958.

[2] Gala Galaction, *Printre tomuri brăcuite*, în „Viaţa românească", VI, nr. 8, 1912, p. 342; Idem, *Hîrtia şi cartea*, în „România", II, nr. 247, 6 februarie 1939, p. 3.

[3] Academia Republicii Socialiste România. Colectiv, *Bibliografia Mihai Eminescu*, Volumul I. *Opera*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976, p. 29—30.

Și-a amintit de ele, cînd a evocat anii copilăriei [4]. A pomenit „Voința națională" și „pamfletul efemer" „Toroipanul", pe care vedea două bîte serioase, simbolul concret al argumentelor electorale [5] (M. Eminescu onorase cu lectura sa această efemeridă provincială și a notat din ea o poezie populară satirică, *Epșoara*, care i-a plăcut) [6].

N-a auzit de numele și poeziile lui Eminescu nici în anii școlii primare, pe care a făcut-o în două localități: clasele întîia și a doua — în Dideşti (1886—1888); a treia și a patra (desființîndu-se școala din satul natal, în urma răscoalelor țărănești din 1888 și a schimbării guvernului) — în Roșiorii de Vede (1889—1890). În acești ani, cel ce a scris, cu condei de fulger, *Împărat și proletar*, și-a încheiat drama, cu mai multe capitole, a sfîrșitului „mînei de pămînt"...

Deși elevul de la Roșiorii de Vede, viitor scriitor, începuse să citească cărți extrașcolare și a citit cărți cu haiduci (chiar se gîndise să scrie și el, „cu foc", un roman despre Iancu Jianu și altul despre Tudor Vladimirescu) [7] și *Poeziile* lui V. Alecsandri, împrumutate de la Biblioteca „Profesorilor Asociați", și a rămas admirator fidel „acelui rege-al poeziei" [8], n-a citit nici o poezie de-a lui Eminescu ! În iunie 1890, la terminarea școlii primare, directorul ei, institutorul I. Ionescu (autor de manuale), în cuvîntul de rămas-bun de la absolvenți, s-a referit la noul poet român, cu sfîrșit trist: Mihai Eminescu [9] (altă dată a afirmat că a văzut, în acest an, pesemne tot în Biblioteca „Profesorilor Asociați", cartea de poezii eminesciene, editată de Titu Maiorescu) [10]. Atît !...

A întîlnit numele lui M. Eminescu și poezia lui cu frumuseți solare, în anii de liceu, la Sf. Sava (București). În prima carte literară citită aici (era în clasa a treia), care s-a întîmplat să fie *Din goana vieții* a lui Alexandru Vlahuță, a găsit cele ce a scris acesta, în 1889, despre Eminescu *(Amintiri despre Eminescu)*. Atît de mult l-au impresionat cele ce spunea Vlahuță despre Eminescu, încît a copiat, într-un caiet, capitolul *Amintiri despre Eminescu* și din el le-a citit colegilor din internatul liceului [11], „deși cartea era cu mine, ascunsă în cufărul din podul internatului" [12].

A trecut imediat la poezia eminesciană, care l-a robit total și pentru totdeauna, „vrăjiți de zeul Eminescu..." [13] Eminescu era prințul visului pribeag și «Luceafărul» generației mele, va mărturisi el. Toate nopțile

---

[4] Gala Galaction, *Mărturisire literară*, în „Revista Fundațiilor Regale", IX, nr. 9, 1942, p. 506.

[5] Idem, *Hîrtia și cartea*, loc. cit.

[6] M. Eminescu, *Opere*, vol. VI — *Poezia populară*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 260, 585.

[7] Gala Galaction, *Tudor Vladimirescu*, în „Flacăra", II, nr. 21, 9 martie 1913, p. 161.

[8] Idem, *Cîntărețul din copilărie*, în „Adevărul literar și artistic", II, ediția a II-a, nr. 30, 19 iunie 1921, p. 1—2.

[9] Idem, *Galeria dascălilor mei*, în „Universul", XLVII, nr. 26, 3, februarie 1930, p. 3.

[10] Victor Frumușeanu, *De vorbă cu Gala Galaction*, în „Dreptatea", II, nr. 361, 22 decembrie 1928, p. 2.

[11] Viitorul scriitor și generos umanist obișnuia să comunice colegilor din internat cărțile care îi plăceau. Astfel a procedat și cu cărțile lui Vlahuță, Delavrancea, Macedonski (Cf. I. Petrovici, *Amintiri de la scriitorii întîlniți în viață*, în vol. *Fulguraţii filosofice-literare*, București, Atelierele Grafice Socec (Biblioteca pentru toți), 1942, p. 288.

[12] Gala Galaction, *„Scrieți-ne ceva despre Vlahuță"*, în „Flacăra", III, nr. 21, 8 martie 1914, p. 174.

[13] Idem, *În aprilie 1896*, în „Jurnalul de dimineață", VIII, nr. 405, 1 aprilie 1946, p. 1—2.

cu lună și tot aleanul teilor în floare răsăreau și veneau spre noi din poeziile lui Eminescu" [14]. A învățat pe de rost poeziile poetului îndrăgit. „Poezia lui M. Eminescu, va preciza Gala Galaction, s-a amestecat în taina formației noastre sufletești — adolescentul de după anul 1889 — așa precum căldura geologică primară în rocile calcaroase din cari erau să iasă marmore... [15] Judecam viața prin ochii lui Eminescu" [16]. Rămîne, pentru toată viața, în constelația eminesciană, devotat și laborios epigon.

În clasa a șasea de liceu, după ce „înnegrise" și el multe pagini de caiete, a început să publice literatură (are înregistrat debutul în „Adevărul ilustrat" [17], condus de C. Mille și B. Brănișteanu). A doua nuvelă de debut a intitulat-o eminescian *Harpistul Dionis* [18] (poezia *Cugetările sărmanului Dionis*, nuvela *Sărmanul Dionis*) [19]. A destănuit că Eminescu, prin *Sărmanul Dionis*, i-a fost primul dascăl de filosofie — „prima tresărire filosofică am trăit-o, citind și meditînd rîndurile lui Eminescu... «și totuși dacă privesc mîna mea cu un singur ochi este mai mică decît dacă o privesc cu amîndoi... Cît de mare este ea în sine? »» [20]. Și mai tîrziu a intitulat o nuvelă *Dionis Grecoteiul* [21].

Concomitent, încercînd și versuri, „contagiunea" eminesciană este evidentă. Prima poezie, *Aurora egipteană* [22], cu care, involuntar, l-a supărat pe I.L. Caragiale [23], amintește mult de *Egipetul* lui Eminescu. Altă poezie, *Pe lyră* [24], a ortografiat-o eminescian, cu *y (Din lyra spartă)* și în ea se află povestea unei iubiri nefericite — eminesciene. A recunoscut că „am scris versuri..., după lectura poeziilor lui Eminescu și Vlahuță" [25]. Cînd a înțeles situația, n-a mai scris versuri, dar poet, din constelația lui Eminescu, a continuat să fie — poet în proză, cum este declarat și recunoscut [26].

În Cernăuți,la studii doctorale (1905—1909), este urmărit de imagini eminesciene. Astfel, văzînd pe stradă șiruri de elevi, conduși de pedagogi

---

[14] Idem, *Mărturisire literară*, loc. cit., p. 511.

[15] Idem, *Cînd s-a împlinit un sfert de veac*, în „Drapelul", II, nr. 189, 8 august 1945, p. 1 (Istorie-literară).

[16] Idem, *Traian Demetrescu (Amintiri)*, în „Adevărul literar și artistic", II, seria II-a, nr. 7, 8 ianuarie 1921, p. 1—2.

[17] Cu nuveleta *Pe terasă*, în „Adevărul ilustrat", II, nr. 32, 7 octombrie 1896, p. 6, semnată Grigore Pișculescu.

[18] Publicată tot în „Adevărul ilustrat", II, nr. 41, 9 decembrie 1896, p. 3.

[19] A citi „novela" în vol. M. Eminescu, *Proză și versuri*, editat de V. G. Morțun, Iași, 1890.

[20] Gala Galaction, *Profesorii de filosofie*, în „Dimineața", XXVII, nr. 8.735, 19 aprilie 1931, p. 1 (Galeria dascălilor mei).

[21] Publicată în „Viața socială", I, nr. 9, octombrie, 1910, p. 123.

[22] A tipărit-o în cîteva variante și titluri („Aurora", II, nr. 13, 3 august 1897, p. 2; „Vieața nouă", I, nr. 6, 19 aprilie 1898, p. 44; „Farul", I, nr. 2, 2 martie 1912, p. 2). M. Sadoveanu a reținut un stih dintr-o variantă și l-a reprodus din memorie, cu mențiunea: „Îți aduci aminte, prietene Gala? (M. Sadoveanu, *Începuturi*, în vol. *Anii de ucenicie*, 1944, p. 189).

[23] Gala Galaction, *Cum l-am supărat pe Caragiale*, în „Drapelul", II, nr. 160, 7 iulie 1945, p. 1 (Istorie-literară).

[24] „Revista modernă", I, nr. 2—3, 1 septembrie 1897, p. 2.

[25] Gala Galaction, *Cum l-am supărat pe Caragiale*, loc. cit.

[26] „Mare poet al prozei românești " (Victor Eftimiu, *Akademos*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955, p. 57); „poet plin de culoare și de vraje" (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 6, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, București, Editura Minerva, 1972, p. 266); „poet disimulat în prozator" (A. E. Baconsky, *Gala Galaction*, în „Steaua", X, nr. 4, (110), 1959, p. 35); „poet al prozei" (Gh. Cunescu, în „Ramuri", nr. 3, (117), 15 martie 1979, p. 6).

la Catedrala orașului, a întrezărit, imaginar, printre ei și pe elevul Mihai Eminovici. A notat în *Jurnal* : „Ori de cîte ori văd pe acești școlari, curgînd doi cîte doi către Catedrală, sau unul după altul în naosul Catedralei, gîndul meu urcă scara anilor cu cîteva zecimi de ani și caută printre copiii de atunci pe copilul ce era să fie Eminescu. Și el venea așa, între colegii lui, în Catedrala aceasta !" [27]. Și glosează, deschizînd, personal și insolit, perspectivele unei ipoteze : „Casa Domnului meu nu-l prea atrăgea și servitorii Casei [preoții] erau aceia care îl respingeau în prima linie... Și dacă controlul ar mai fi posibil, aș pune un mare rămășag că versurile cu care începe și sfîrșește în același timp, una din primele lui poezii — *Viața* — i-au fost inspirate de acești părinți pe care îi admira [28] în Catedrala din Cernăuți" (reproduce prima strofă a poeziei) [29].

Altă dată, fiind pe „Ulița lui Pumnul", la niște colegi, a dat peste „casa de gazdă a școlarului Mihai Eminovici" [30]. În „Grădina Împărătească" a admirat teii, „prietenii de altădată ai lui Eminescu" [31].

După 1910—1911, cînd Gala Galaction s-a lansat și s-a impus (în „Viața socială", „Viața românească", „Flacăra" ș.a.) ca scriitor literar și publicist militant de viguros și original talent (G. Ibrăileanu l-a declarat, de la primele titluri, „scriitorul român cel mai însemnat care a apărut în regat de la Sadoveanu încoace") [32], deseori a reprodus strofe din poeziile lui Eminescu în scrierile sale literare și în articole [33], din stihuri eminesciene a făcut titluri de articole [34], numeroase referiri la genialul poet (în contexte despre scriitori, limba română, arta scrisului, poezii...) [35]. L-a învestit pe Eminescu autoritate suverană în probleme de limba română — lexic și ortografie. La fixarea titlului unei cărți de ale sale *(Răboji pe bradul verde)*, a acceptat propunerea editurii ca să ortografieze răboji,nu răboj, cum scrisese inițial, pentru că, argumenta, așa a scris Eminescu (a reprodus distihul din *Scrisoarea I* : *De pe galbenele file el adună mii de coji / A lor nume trecătoare le însamnă pe răboji)*. Cu decizia : „Trebuie să fim solidari cu Eminescu" [36]. În necrologul de la înhumarea lui Slavici, pomenindu-l pe Eminescu, a folosit forma eminesciană *diadem (Amorul unei marmure, Înger și demon)* [37]. La fel, în alte împrejurări, cînd s-a referit la probleme

[27] Gala Galaction, *Jurnal*, vol. I, ediție îngrijită de Mara Galaction Tuculescu și Teodor Vârgolici, prefață și note de Teodor Vârgolici, București, Editura Minerva (Seria „Memorialistică"), 1973, p. 474.

[28] În textul publicat independent, a schimbat „îi admira" în „îi văzuse altădată" (Gala Galaction, *Zile petrecute în Bucovina*, în „Flacăra", III, nr. 48—49, 20 septembrie 1914, p. 382).

[29] Gala Galaction, *Jurnal*, vol. I, p. 475.

[30] *Ibidem*, p. 509.

[31] *Ibidem*, p. 559.

[32] /G. Ibrăileanu/, *„Viața socială", nr. 9*, în „Viața românească", V, nr. 11, 1910, p. 349 (Revista Revistelor).

[33] În peste 50 (cincizeci!) de locuri ; mai mult a reprodus din *Împărat și proletar, Epigonii, Scrisori.*

[34] Precum: *Printre tomuri brăcuite*, genericul unei serii de articole despre cărți, *„... Batalioane a plebei proletare"* („Socialismul", IX, nr. 292, 26 decembrie 1919, p. 1), *„La ce statornicia părerilor de rău"*, ș.a. peste 10.

[35] În peste 40 (patruzeci!) de locuri.

[36] *Scrisori către G. Ibrăileanu*, I. ediție îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănucă și Al. Teodorescu. Cu o prefață de Al. Dima și N. I. Popa, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 22.

[37] Gala Galaction, *Cuvînt rostit la înmormîntarea lui Ioan Slavici*, în „Adevărul literar și artistic", V, seria a II-a, nr. 247, 30 august 1925, p. 1.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ale limbii române [38]. De observat faptul că autoritatea lingvistică atribuită de Gala Galaction genialului poet este confirmată de cei mai competenți specialiști. „Eminescu a făcut foarte mult, concludea acad. Iorgu Iordan, în materie de limbă : uzînd de libertatea pe care i-o dicta imensul său talent, el și-a permis toate îndrăznelile, afară de una, aceea de a nesocoti regulele obiective ale limbii noastre naționale. În această privință, el este, trebuie să fie mereu, un model vrednic de imitat. Și urmașii lui, imediați sau de mai tîrziu, cînd au fost poeți autentici, l-au imitat fără pagubă, dimpotrivă, cu cîștig și pentru ei și pentru poezia românească" [39]. Iar un scriitor de astăzi — George Bălăiță — declară că „umbra lui M. Eminescu stă de veghe la limba noastră. Noi scriem cărțile în limba lui Eminescu" [40].

Se poate afirma, cu multe șanse de certitudine, că Gala Galaction este scriitorul român care a apelat cel mai mult la numele și poezia lui Mihai Eminescu.

În 1914, participă activ la comemorarea primului sfert de veac de la moartea „principelui poeziei românești", cum l-a numit pe Eminescu.

Scrie un articol-eseu, cu observații personale, despre poezia eminesciană ; formulează opinii critice !... Neofitul își judecă zeul !... „Eminescu nu e un poet fără cusururi... Mărturisesc că poezia *Împărat și proletar* e plină de greșeli ritmice, e declamatorie și tulbure[41]... Mărturisesc că *Scrisoarea III* nu mi-a plăcut niciodată prea mult" [42]. Cu precizarea : „Dar toate acestea nu pot să îngusteze nimic din evidența uriașă că Eminescu e un poet fermecător și fără seamăn de îndată ce deschizi cartea lui și citești una din poeziile cele mai bune, mai ales din cele de iubire" [43].

Gala Galaction a optat, preferențial, net și total elogios, pentru poezia eminesciană de iubire. „Toate poeziile de iubire ale lui Eminescu sînt capodopere eterne". Citează mai multe și definește : „Poeziile de iubire ale lui Eminescu mi se par, în acest domeniu, ca niște munți de-a pururi învestmîntați în omăt, în vis și în splendoare, de-a pururi înalți și neajunși, în răsăritul frumuseții și al poeziei" [44].

După ce constată că „au mai scris poezii de iubire și alți poeți și vor mai scrie — cît vor fi lumea aceasta și inima omenească", întreabă : „Pentru ce poezia lui Eminescu subjugă atît de dulce, atît de greu, simțirea noastră ? Pentru ce ne simțim frînți în două și lacrimile ne umplu ochii, cînd citim *Despărțire*, *De ce nu-mi vii ?*, *Cînd amintirile... ?*" Și răspunde, intuind și relevînd un adevăr esențial al poeziei eminesciene,

[38] Idem, *A vorbit Academia !* în „Dimineața", XXVIII, nr. 9194, 1 august 1932, p. 1; Idem, *Noi reguli ortografice*, ibidem și nr. 9.201, 8 august 1932, p. 3.

[39] Iorgu Iordan, *Observații cu privire la limba poeziilor lui Eminescu* în vol. *Studii eminesciene — 75 de ani de la moartea poetului*, București, Editura pentru literatură, 1965, p. 532.

[40] George Bălăiță, *O casă gînditoare*, în „România liberă", XXXVII, nr. 10 799, 17 iulie 1979, p. 1—2 (File de carnet). Casa memorială M. Eminescu din Ipotești, reconstituită.

[41] Totuși a citat-o și a reprodus cel mai mult din ea! Vezi nr. 33.

[42] Altă dată a cenzurat *Doina*, pentru accentele ei xenofobe, din care naționaliștii șovini au făcut portdrapel (Gala Galaction, *La mănăstirea Putna*, în „Adevărul literar și artistic", IX, seria a II-a, nr. 401, 12 august 1929, p. 1).

[43] Gala Galaction, *Poezia lui M. Eminescu*, în „Flacăra", III, nr. 35, 14 iunie 1914, p. 285.

[44] Adeverit, peste ani, de Tudor Arghezi, care a declarat și el că „Eminescu e dragoste și durere de dragoste" (T. Arghezi, *Eminescu*, București, Editura Vremea (Cartea cu vieți ilustre), 1943, p. 37.

al poeziei bune în general : Pentru că „poeziile lui Eminescu, cari spun atît de mult inimii, ne opresc în dreptul lor atît de mult, sînt fiicele unor dureri, ale unor lacrimi". Reproduce două strofe din poezia *Criticilor mei* şi conclude : „*Doruri vii şi patimi multe!*... iată prăpastia care-ţi năluceşte, sub versurile lui Eminescu, ca o prăpastie aievea sub o potecă încîntătoare în sînul munţilor ! Iată ce dă inimii noastre acea dulce, acea negrăită ameţeală ne mai încercată poate cu nimeni altul decît cu Eminescu ! Iată adîncurile cari ard şi cheamă, cu o voluptate de gheenă, în poezia lui !... Cu acest preţ a fost Eminescu poet de geniu"[45].

Este, într-adevăr, o interpretare deosebit de personală şi de insolită, însă nu mai puţin judicioasă, realistă şi perenă [46].

În ziua de 4 iulie (1914), ţine o conferinţă despre *Viaţa şi opera lui M. Eminescu*, cu care deschide festivalul comemorativ *Eminescu*, organizat de Societatea Scriitorilor Români (preşedinte G. Diamandy) şi prezentat la Ateneul Popular din Cişmigiu, la care au citit I. Minulescu, M. Codreanu, M. Săulescu, M. Sorbul, N.N. Beldiman, Al. Cazaban, D. Nanu, Oreste, Gh. Becescu-Silvan, Haralambie Lecca, D. Karnabatt ş.a. [47]

Scrie o biografie eminesciană, ce i-au solicitat-o conducătorii revistei „Flacăra" (Constantin Banu şi Petre Locusteanu), la care colaboră ; „o broşură uşoară, menită celor mulţi cari încep să citească sau cari citesc cu drag, cînd îi lasă munca grea şi nevoile" [48].

Observă că „asupra lui Eminescu s-a scris la noi foarte mult, nu însă totdeauna prea temeinic... Cei ce au scris despre Eminescu sînt, în majoritate, critici slăvitori (adică autori de ode în versuri şi proză), entuziaşti şi înduioşaţi. Sînt mai puţini cei ce au căutat şi au izbutit să ne dea asupra poetului informaţii exacte, date precise din zilele vieţii lui" [49].

Încearcă el o sinteză biografică eminesciană mai veridică, dominată de logică şi discernămînt critic, curăţită de acea „muşuţă" de legende, amintiri ticluite, anedoctism de senzaţie..., de care se va plînge editorul ştiinţific al lui Eminescu, acad. D. Panaitescu-Perpessicius [50]. Va explica Gala Galaction, în anii crepusculului, pentru ce a procedat astfel : „Am scris broşura mai mult din amintirile şi pentru duioşia mea, decît pentru editorul şi cititorii mei. Era o datorie intimă de care mă plăteam acum, om în rîndul lumii, ca să acopăr reveriile copilăriei şi adoraţia adolescentului faţă de geniul nefericitului poet. Eu povesteam mai mult gîndurile şi simţirea mea în faţa dureroasei vieţi a poetului" [51].

Deşi, în general, cald, entuziast şi liric, cînd scria, îndeosebi, despre scriitorii dragi (nu mai puţin, însă, onest, drept şi cu îndrăzneala celor mai

---

[45] Gala Galaction, *Poezia lui M. Eminescu*, loc. cit.

[46] Va spune şi Tudor Arghezi că „Eminescu nu a scris o carte, el a suferit-o; ruptă din el" (Tudor Arghezi, *La steaua care a răsărit*, în „Tribuna", VIII, nr. 3 (363), 16 ianuarie 1964, p. 1).

[47] „Adevărul", XXVII, nr. 8.911, 6 iulie 1914, p. 2; „Seara", IV, nr. 160, 6 iulie 1914, p. 2.

[48] Gala Galaction, *Cuvînt introductiv* la *M. Eminescu*, Bucureşti, Institutul de editură „Flacăra" (Biblioteca Românii Celebri, nr. 2,) 1914, p. 5 ... Pe copertă, portretul lui Eminescu în culori, de S. Sanielevici.

[49] *Ibidem*, p. 6—7.

[50] Perspessicius, *Legendă şi adevăr în biografia eminesciană*, în „Tribuna", III, nr. 24, (123), 13 iunie 1959, p. 2.

[51] Gala Galaction, *Cînd s-a împlinit un sfert de veac*, loc. cit.

independente opinii) [52], Gala Galaction, în biografia eminesciană, își temperează efuziunile sufletești și stăruie să fie și să se mențină cît mai rece și mai riguros în limitele datelor și realităților biografice certe. Verifică critic informațiile, sursele și aprecierile. Deschide numeroase paranteze, exprimă nedumeriri, rectifică opinii, emite ipoteze personale, pune întrebări, lasă și el situații și probleme nerezolvate... „Iată atîtea întrebări fără răspuns; ele rămîn moștenire cercetătorului pacient, care va face, în viitor, literaturii românești, darul unei biografii minuțioase și documentate a marelui poet!" [53] Multe din observațiile, afirmațiile și supozițiile sale, privitor la școlile urmate și cultura lui Eminescu, relațiile cu Veronica Micle, paternitatea *Poemului Putnei*, patriotismul genialului poet..., au fost confirmate ulterior de biografi și eminescologi competenți — G. Călinescu, Perpessicius, Augustin Z.N. Pop, Zoe Dumitrescu Bușulenga ș.a.

A împărțit viața lui Eminescu în 7 epoci (respectiv, 7 capitole în sinteza biografică): *Eminescu mic copil* (1850—1858) [54]; *Eminescu școlar* (1858—1863); *Eminescu hoinar* (1863—1869); *Eminescu student* (1869—1874); *Eminescu funcționar* (1874—1876); *Eminescu ziarist* (1876—1883); *Eminescu bolnav* (1883—1889). Cu aporturi personale la fiecare capitol.

În primul capitol insistă asupra influenței salutare și decisive pe care a avut-o asupra poetului tatăl său, căminarul Gheorghe Eminovici. „Tatăl lui Eminescu era un înfocat patriot... Este sigur că via simțire patriotică a poetului este moștenită de la tatăl său" [55].

În capitolul *Eminescu ziarist* scrie pagini aspre despre „epoca de fier" din anii cînd genialul poet a făcut gazetărie silnică, „cînd își devastează frumusețile grădinii sufletului său pentru coloanele unui ziar politic, se luptă cu sărăcia, cu datoriile, cu trădările bietei sale firi descumpănite, cu suferințele trupești și cade, într-o dimineață, în ghiarele nebuniei" [56]. De acestea, acuză neiertător România burgheză-moșierească: „Orice am zice și orice am face, nu vom putea niciodată să gonim suspinul remușcării din inimile noastre: Nu s-a găsit în țara noastră, în anii 1877—1883, cînd s-au făcut atîtea averi mari, cînd atîtea mediocrități și nulități naționale se lefăiau în slujbe de mii de franci, nu s-a găsit, pentru Eminescu, decît istovitorul post de redactor prim, unic și universal, la ziarul *Timpul!*" [57] Filipica era pe cît de îndreptățită pe atît de temerară, avînd în vedere guvernul de la conducerea țării, în 1914, urmaș de clasă celui din 1877—1883.

Abordează și discută lucid iubirea dintre Eminescu și Veronica Micle și se autorectifică necruțător (!): „Mărturisesc că eu însumi, într-o conferință rostită acum din urmă, la Ateneul Popular [58], pe baza unor

---

[52] Vezi cele scrise despre T. Arghezi, Al. Macedonski, M. Sadoveanu, Dobrogeanu-Gherea, I. Slavici ș.a., în Gala Galaction, *Opinii literare*, ediție de Gh. Cunescu, București, Editura Minerva, 1979.

[53] Gala Galaction, *M. Eminescu, op. cit.*, p. 46.

[54] L-a publicat și independent sub titlul *Eminescu copil*, în „Flacăra", III, nr. 35, 4 iulie 1914, p. 285; retipărit în *Prinos întru aducerea aminte a poetului Mihai Eminescu*. La 75 de ani de la moartea sa, Viena 1964, p. 8—11.

[55] Gala Galaction, *M. Eminescu*, p. 21.

[56] *Ibidem*, p. 89.

[57] *Ibidem*, p. 90.

[58] Conferința din 4 iulie (vezi supra, nota 47).

informații nu destul de controlate [scrisorile publicate de O. Minar și N. Baboianu], am afirmat că Veronica Micle n-a iubit prea mult pe Eminescu și că iubirea ei a fost ușuratecă și trecătoare. *M-am înșelat* (subl. ns.)! Veronica Micle a iubit pe Eminescu cu o iubire febrilă, completă și nimicitoare, așa cum rar se vede pe pământ. Veronica Micle face onoare sexului ei. A fost una din puținele femei cari au putut să înțeleagă pe un poet și să-l iubească fără să-l tortureze" [59]. Fapt confirmat [60].

Suspectează paternitatea eminesciană a poemului *Închinare lui Ștefan Vodă*, pe care Eminescu l-a împărțit la participanți, la serbarea de la Putna, în august 1871, și i s-a atribuit lui (poezia nefiind semnată). O consideră și Gala Galaction tot a lui Eminescu — cum era opinia generală, menținută încă multă vreme. Acuză, însă, inegalități izbitoare în ea — „este cam ieftină și parcă scrisă dintr-o dată și ne mai revizuită" —, care-i trezește unele îndoieli privitor la autorul poeziei ocazionale. A intuit un detaliu, adeverit, peste ani, ca just...

Gala Galaction, familiar cu *Psalmii* biblici, pe care i-a tălmăcit în românește, a sesizat „o legătură strâvezie și superioară" între prima strofă a *Poemului Putnei*: *Și strunele plesnite și harfa desfăcută / În salcia pletoasă, de care atîrna / La Istrului rîpe, acuma este mută, / Și cîntul ei de aur nu pot a-l deștepta*" (repetată identic și în penultima strofă) și între *Psalmul biblic 137*. Perpessicius, în studiile sale asupra *Poemului Putnei*, cum l-a numit, a citat observarea lui Gala Galaction, „unul din primii biografi ai lui Eminescu", și a reținut „posibila inspirație biblică, propusă de Gala Galaction, începutului poeziei" [61].

Peste aproape jumătate de secol de la sesizarea lui Gala Galaction, misterul istorico-literar al paternității *Poemului Putnei* s-a elucidat printr-o surpriză!... Pe temeiul informațiilor oferite de cercetătorul eminescian D. Murărașu, Perpessicius a precizat că nu M. Eminescu este autorul poemului *Închinare lui Ștefan Vodă (Poemul Putnei)*, cu titlul inițial și autentic *La mormîntul lui Ștefan cel Mare*, ci D. Gusti [62], profesor la Iași, versificator ocazional, autor de manuale școlare, traducător de literatură franceză, om politic, fost ministru [63]. A participat la serbarea de la Putna, secondîndu-l pe M. Kogălniceanu. Poezia s-a găsit publicată

---

[59] Gala Galaction, *M. Eminescu*, p. 88.

[60] Vezi Augustin Z. N. Pop, *Mărturii. Eminescu — Veronica Micle*. București, Editura tineretului, 1967; Veronica Micle, *Corespondență*, ediție, prefață și note de Augustin Z. N. Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979.

[61] M. Eminescu, *Opere*, V, — *Poezii postume*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 56, nota subl. nr. 2.

[62] Perpessicius, *Poemul Putnei: o postumă mai puțin?*, în „Luceafărul", II, nr. 3 (14), 15 ianuarie 1959, p. 7.

[63] Dim. R. Rosetti, *Gusti Dimitrie* (1818—1887), în *Dicționarul contimporanilor* Secolul al XIX-lea). Ediția I. București, Editura Lito-tipografiei „Populară", 1897, p. 94. Dimitrie Costescu, *Fazele ministeriale în România, de la 1862 pînă la 1930*, București, Tipografia ziarului „Universul", 1930, p. 41, 42.

în ziarul „Telegraful" din București, semnată de acesta, ca autor [64]. Fapt pentru care, Perpessicius a propus că „viitorul dicționar biografic al României și viitoarea antologie integrală a poeziei românești trebuie să includă, chiar dacă un cît de mic dubiu cu privire la colaborarea lui Eminescu ar subzista, la un loc de frunte și *Poemul Putnei* și numele lui D. Gusti, autorul uneia din cele mai frumoase creații din lirica românească" [65].

„Legătura strălucită și superioară", întrevăzută de Gala Galaction, între începutul *Poemului Putnei* și Psalmul biblic *La rîul Babilonului*, este confirmată de autorul adevărat al poeziei, D. Gusti, mai mult chiar decît Eminescu!... Profesorul și poetul de la Iași era un lector frecvent al *Bibliei* și al *Psalmilor*. A tipărit un *Catehism al credinței ortodoxe*, o *Istorie biblică a Testamentului Vechi și Nou*, *Evanghelia Domnului Iisus Hristos*. În manualul de *Ritorică română pentru tinerimea studioasă* a reprodus fragmente de *Psalmi* [66].

Un capitol impresionant este *Eminescu bolnav*, cu referiri la relațiile, din această epocă, dintre poet și sora sa Henrieta... „Priveliștea acestor doi frați, geniul în decadență și iubirea frățească bolnavă și neputincioasă, viețuind laolaltă și alinîndu-și reciproc suferințele, completează cu o notă shakespeariană viața lui Eminescu" [67].

Încheie odiseea „vieții triste și fără de noroc pe care Eminescu a dus-o printre noi", cu mărturisirea că „ceea ce ne impresionează și ne impune mai mult [la M. Eminescu] este imensul său patriotism. În privința aceasta, Eminescu trebuie pus alături cu cei mai mari, cu cei mai sfinți patrioți ai noștri" [68]. În altă parte, mai tîrziu, a destăinuit amănuntul că a scris „rechemarea grabnică a vieții lui Eminescu" la Academia Română, în vechea sală de lectură, cu ferestrele la Calea Victoriei, în luna cînd irișii din curtea Academiei erau în floare[69].

Perpessicius a apreciat biografia eminesciană a lui Gala Galaction ca „o prea frumoasă carte" [70].

Gala Galaction a continuat preocuparea devotată pentru Eminescu.

În 1918, scrie un articol despre prietenia dintre Eminescu și Creangă și caută să pătrundă și să înțeleagă rosturile intime ale acestei „singulare și rătăcitoare camaraderii". Afirmă că „ajunseseră nedespărțiți și sufletele

---

[64] „Telegraful", I, nr. 121, 29 august s.v. [stil vechi] 1871, p. 2 cu titlul în ortografia epocii *La mormîntulu lui Ștefanu-Celu-Mare 15/27 augustu 1871*, semnat D. Gusti. Inițial, poezia s-a tipărit în „Curierul de Iași", IV, 89, din duminică 15 august 1871, p. 1. „Curierul de Iași", nr. 91, vineri, 20 august 1871 (apărea de trei ori pe săptămînă) a publicat *Imnu lui Ștefan cel Mare* cîntat la serbarea Junimei academice române dată în memoria nemuritorului erou la mănăstirea Putna, 15/27 august 1871. L-a retipărit și „Telegraful" (I, nr. 122, 31 august 1871, p. 2). În două numere anterioare: 117, 25 august și 118, 26 august 1871, p. 1, a publicat *Cuvîntare festivă rostită la serbarea națională pe mormîntul lui Ștefan cel Mare în 15/27 august 1871* de A. D. Xenopol.

[65] Perpessicius, *Poemul Putnei: o postumă mai puțin?*, loc. cit.

[66] Cf. Mitropolitul Atanasie Mironescu, *Un Psalm din Psaltirea tradusă de Gala Galaction*, în „Biserica ortodoxă română", XLVII, seria a II-a, nr. 5 (578), 1929, p. 471, Nota subl. 2; Maria Frunză, *D. Gusti*, în *Istoria literaturii române*, II, București, Editura Academiei R.S.R., 1968, p. 578.

[67] Gala Galaction, *M. Eminescu*, p. 103.

[68] *Ibidem*, p. 108.

[69] Gala Galaction, *Irișii de la Academie*, în „Jurnalul de dimineață", VII, nr. 191, 9 iulie 1945, p. 1.

[70] Perpessicius, *Poemul Putnei: o postumă mai puțin?*, loc. cit.

lor se simțeau înfrățite și bine împreună" (contrar celor povestite de junimistul Gh. Panu, în cartea *Amintiri de la Junimea, din Iași*, citată, că Eminescu și Creangă se înțelegeau ca gîsca cu rața...). Explică prietenia „ciudată" dintre ei, în felul următor:

„Creangă era un adevărat moldovean, un fiu curat al poporului, un suflet rar în care însușirile neamului nostru ieșeau la iveală abundente și neamestecate, ca niște filoane prețioase care ajung uneori la suprafața țesutului geologic. Creangă era pentru Eminescu un român pe placul inimii, un exemplar pe potriva concepțiilor lui de românism cinstit și neaoș.

În țăranul Creangă, stingheritul și răzvrătitul Eminescu simțea — la seratele « Junimei » — pe singurul înfățișător al unei clase dezmoștenite și grămădite în întuneric, sub tălpile oligarhicei noastre alcătuiri sociale. Acest poet de geniu, care a fost purtătorul tuturor durerilor neamului nostru, și-a deschis brațele și inima înaintea lui Creangă,ca înaintea unui simbol al viitorului, deocamdată invizibil și captiv în norii de aramă ai prezentului suprem nedrept. Eminescu nu putea să aleagă, ca prieten, din ilustru amfiteatru al *Junimei* decît pe Nică Creangă, feciorul lui Ștefan al lui Petre Ciubotariul din Humulești" [71].

În 1920, ține, în București, două conferințe despre Eminescu: prima — despre *Sărmanul Dionis*; [72] a doua — *Poezia lui Eminescu* [73].

A fost de cîteva ori la Botoșani [74] și a încercat emoțiile vederii aievea a locurilor eminesciene. „Eminescu a străbătut aceste uliți... A gîndit, a suferit, a prins întîile icoane din comoara poeziei românești, aici, printre aceste cărări cu lilieci... A fost copil zburdalnic, a fost tînăr cu slujbă la Tribunal, a fost învinsul trist din zilele din urmă, aici, în cuprinsul Botoșanilor..." [75]. Oprindu-se în grădina publică din Botoșani (astăzi Parcul „M. Eminescu", cu statuia poetului în mijloc), declară, învăluit de lumini și umbre solare din poeziile genialului poet: „În grădina aceasta, iluziunea e și mai puternică și armoniile fără de moarte ale poeziei lui Eminescu se materializează în fiecare creangă legănată și se revarsă în jgheabul ceasului de față, din fiecare boschet cu granguri și cu mierle" [76].

Într-un oraș, cunoaște, prin Alexandru Vlahuță, pe un fost coleg de clasă de-al lui Eminescu, de la *National Hauptschule* din Cernăuți. Conșcolarul eminescian era (în 1924) în vîrsta venerabilă de peste 80 de ani, dar viguros și lucid; fusese învățător sau profesor (nu-i dă numele!) [77].

[71] Gala Galaction, *Doi prieteni*, în „*Lumina*", II, nr. 347, 19 august 1918.

[72] „Mîntuirea", II, nr. 379, 31 martie 1920, p. 2 (Informații).

[73] „Mîntuirea", II, nr. 395, 21 aprilie 1920, p. 3 (Informații).

[74] Vezi Gh. Cunescu, *Gala Galaction la Botoșani*, în „Clopotul", XXVI, nr. 2.649, 19 octombrie 1969, p. 2.

[75] Gala Galaction, *În grădina Virnav din Botoșani*, în „Flacăra", VI, nr. 28, 14 iulie 1922, p. 407.

[76] *Ibidem*.

[77] Orașul a fost Cîmpulung-Muscel. În iulie 1914, Vlahuță a ținut aici o conferință, la care a asistat și Gala Galaction, cu care prilej i-a făcut cunoștință cu un fost coleg al lui Eminescu, prezent și el la conferință. Corespondentul care a notat și a publicat conferința lui Vlahuță a menționat că Vlahuță, în primele cuvinte ale conferinței sale, a remarcat prezența la conferință a unui învățător „eminent și bun prieten al marelui Eminescu", *Șcurei* (I. Antonescu-Vîlc, *Conferința d-lui Al. Vlahuță*, în „Universul", XXXII, nr. 198, 21 iulie 1914, p. 4). Într-adevăr, Eminescu a avut un coleg de clasă *Dimitrie Șcurei*, din Caliceanca, la care se ducea deseori (Augustin Z. N. Pop, *Pe urmele lui Mihai Eminescu*, București, Editura Sport-Turism, 1978, p. 57). Pe acesta l-a cunoscut Gala Galaction.

A notat cele auzite de la el despre elevul Mihai Eminovici, cu recomandarea : „Cartea cea definitivă asupra vieții și operei genialului poet stă ascunsă în viitor. Să strîngem, pentru marele arhitect necunoscut, tot ce putem să mai strîngem" [78].

În 1924, la treizeci și cinci de ani de la obștescul sfîrșit al poetului, retipărește biografia eminesciană din 1914, sub titlul *Viața lui M. Eminescu* [79], însoțindu-i un cuvînt înainte *ad hoc* : *Ne-am adus aminte de Eminescu încă o dată!...*, în care se referă la dărîmarea casei de la Ipotești, în care a copilărit Eminescu, problemă la ordinea de zi în presă și opinia publică, cu incriminări de persoane (Maria dr. Papadopol din Botoșani, proprietara casei). „Toți sîntem de vină, scrie el, dacă biata căsuță în care a copilărit Eminescu este acum rasă de pe fața pămîntului, sau era să fie".

În 1926, într-un circuit prin țară cu un Cadillac, a trecut pe la mănăstirea Agafton, de lîngă Botoșani, pentru urmele și amintirile eminesciene din ea. Trei surori ale mamei poetului fuseseră aici călugărițe — maicile Fevronia, Olimpiada și Sofia [80]. Eminescu le vizitase de mai multe ori. Aici ar fi auzit, de la o călugăriță bătrînă, la o șezătoare de tors lînă, povestea din care a făcut *Călin (File din poveste)*. De aici și-ar fi inspirat și alte poezii. Gala Galaction reproduce din *Făt-Frumos din tei*, ca una din acestea [81]. Ducîndu-se și la Cernăuți, după 16 ani, și-a încheiat amintirile cu *La Bucovina* lui Eminescu [82].

Cînd în presă și în opinia publică din țară s-au lansat apeluri și acțiuni pentru ridicarea unei statui-monument lui M. Eminescu, Gala Galaction a intervenit, amintind și pledînd pentru obligația națională de a se tipări prioritar opera marelui poet, într-o ediție monumentală, și de a se scrie o biografie corespunzătoare... „Ce vom pune în mîna celor ce, trecînd pe sub măreața statuă, vor veni să ceară opera prea măritului poet național?", întreba el. Opinia că este de datoria cărturarilor români să adune cît mai multe informații, date, mărturii, documente, asupra vieții și operei genialului poet — Zestrea bibliografică — , „așa cum face bunica cînd știe că nepoata sa e logodită și cugetă la viitoarea strănepoată". Mărturisea încrederea că „într-o zi se va ridica dintre noi omul de mare talent și de vastă cultură literară și critică, artistul de talia lui Renan sau a lui Taine, care să dăruiască Pantheonului literaturii românești dureroasa frescă a vieții lui Eminescu" [83].

La a patruzecea comemorare a morții lui Eminescu, a vorbit, la Universitatea liberă „Coasta de Argint", despre poezia eminesciană [84].

---

[78] Gala Galaction, *Un consolar al lui Eminescu*, în „Adevărul literar și artistic", IV, seria II-a, nr. 184, 15 iunie 1924, p. 3.

[79] Editura „Adevărul" (Biblioteca „Dimineața" nr. 12), 1924, 104.

[80] *Eminescu-documente de familie*, ediție de Gh. Ungureanu, București, Editura Minerva (Documente literare), 1977, p. 238, 433.

[81] Gala Galaction, *Silueta mănăstirii Agafton*, în „Dimineața", XXII, nr. 7. 045, 10 iulie 1926, p. 1 (Note și Etape — Prin țară și mai departe ...).

[82] Idem, *Etape din trecut*, în „Dimineața", XXII, nr. 7. 061, 26 iulie 1926, p. 1 (Note și Etape — Prin țară și mai departe ...).

[83] Idem, *Istoria vieții și operei lui Eminescu*, în „Adevărul literar și artistic", VI, seria a II-a, nr. 291, 4 iulie 1926, p. 1.

[84] „Adevărul", XLII, nr. 13.904, 20 iulie 1929, p. 2.

Şi tot în acest an (1929), într-un popas la mănăstirea Putna, s-a urcat în clopotniţa de la intrarea în mănăstire, ca să vadă locul unde a dormit studentul Eminescu, în august 1871, a privit clopotele pe care le-a văzut Eminescu, a admirat bustul poetului — „este un tîrziu şi legitim omagiu" —, dar a dezaprobat locul unde era aşezat şi versurile eminesciene gravate pe el (blestemul din *Doina*); a propus înlocuirea lor cu o strofă din *Rugăciune* ca mai corespunzătoare locului şi mai „conciliante" [85]. (În anii regimului democraţiei populare s-au înlocuit cu ultima strofă din *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie?*).

În 1933, scriind romanul *Doctorul Taifun*, a reprodus în paginile lui din *Despărţire* şi *Epigonii* (p. 107, 179). La fel, în 1935, în romanul *La răspîntie de veacuri*, a reprodus din *Strigoii* (p. 163).

În anii bătrîneţii, Eminescu şi poezia lui nemuritoare i-au fost lui Gala Galaction amintiri şi bucurii luminoase, înflorite prodigios sub cerul democraţiei populare biruitoare. În numeroase articole şi interviuri a reprodus strofe şi stihuri din poeziile eminesciene... Într-un memorial a relatat împrejurările în care a scris, în 1914, biografia eminesciană şi a mărturisit mulţumirea că cercetări stăruitoare şi documente ulterioare au completat cunoaşterea vieţii şi a operei marelui poet. „Ceea ce a lipsit multă vreme biografului şi criticului, a indicat el, a fost colecţia articolelor şi diaspora ziaristică din anii gazetarului Eminescu. Şi lacuna aceasta a fost împlinită. Am avut în mînă patru volume groase cu proza lui Eminescu" [86].

În 1949, la şedinţa Secţiei literare a Academiei Republicii Populare Române, dedicată comemorării a şaizecea a morţii lui Eminescu, Gala Galaction, membru onorific al Academiei, a recitat, din memorie, poezii eminesciene, impresionînd profund pe auditori [87].

În august 1952, redeschizînd şi continuînd *Jurnalul*, a reprodus, ca moto şi explicaţie *pro domo*, două strofe din poezia eminesciană *Singurătate*:

„Ah, de cîte ori voit-am
Ca să spînzur lira-n cui
Şi un capăt poeziei
Şi pustiului să pui;

Dar atuncea greieri, şoareci,
Cu uşor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers'' [88].

---

[85] Gala Galaction, *La mănăstirea Putna*, loc. cit.

[86] Idem, *Cînd s-a împlinit un sfert de veac*, loc. cit. Cît priveşte volumele de proză eminesciană, s-a referit, pesemne, la M. Eminescu, *Opere*, vol. 1—IV ediţie îngrijită de I. Creţu, Bucureşti, 1939.

[87] Informaţie verbală de la acad. D. Panaitescu-Perpessicius. Era membru corespondent al Academiei, propus de Gala Galaction, şi la şedinţa Secţiei literare a prezentat comunicarea *Eminescu şi contemporanii* (Perpessicius, *Eminesciana*, tabel cronologic de Dumitru D. Panaitescu, Bucureşti, Editura Minerva (Biblioteca pentru toţi, nr. 641), 1971, p. 159).

[88] Gala Galaction, „... *Ultimul martor al gîndurilor mele* ...", în „Manuscriptum", X, nr. 2 (35), 1979, p. 40.

În aprilie 1954, evocînd începuturile prieteniei literare cu M. Sadoveanu, a parafrazat o strofă din *Luceafărul*, în felul următor:

„În aer, rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă
Și în (!) [89] a haosului văi
O operă se-ncheagă" [90].

În octombrie același an (1954), cu sănătatea grav afectată și în ultimele luni de viață validă, scriind unui corespondent din Tg.-Mureș, îl informa despre starea sănătății sale, parafrazînd sfîrșitul *Scrisorii IV*:

„Unde sînteți șiruri clare? Unde fraza de cristal? ...
Ah, organele-s sfărîmate și maestrul: la spital" [91]

În ziua de 23 ianuarie 1955 s-a prăbușit, fulgerat de o congestie cerebrală, cu hemiplegie și afazie. A stat astfel, imobil și mut, pînă în martie 1961 (peste 6 ani, cît și Eminescu în noaptea bolii — iunie 1883 — iunie 1889 !).

Se poate spune că Gala Galaction a trăit toată viața sa, sufletește și literar, în constelația Luceafărului Eminescu.

---

[89] Corect, „din a haosului văi".

[90] Gala Galaction, *Pagini de Jurnal*, în „Gazeta literară", I, nr. 5, 15 aprilie 1954, p. 3.

[91] Valeriu Nițu, *Scrisori de la Gala Galaction*, în „Vatra", VIII, serie nouă, nr. 4, aprilie, 1978, p. 8.

METODELE TEORIEI LITERARE ŞI METODELE ISTORIEI LITERARE

VASILE MARIAN

În veacul nostru apare o criză a istoriei literare ca ştiinţă, datorită exacerbării principiului însuşi care i-a dat naştere şi anume ideea relativităţii şi istoricităţii valorilor, împinsă cu timpul spre o concepţie a individualizării şi pulverizării valorilor înseşi. Opera ar fi creaţia unei personalităţi unice, izolate, fără determinări în mediul înconjurător şi fără conexiuni cu alte opere şi personalităţi. Dintr-o asemenea perspectivă istoria literaturii ca ştiinţă devine o utopie. Dar nici teoria literaturii nu este posibilă pe baza unui material eterogen, compus din opere monadice, ireductibile la o calitate sau la un principiu general, comun. Destinul a făcut ca faptele să evolueze spre o pacificare a criteriilor clasice cu cele moderne, salvînd astfel istoria literară şi reabilitînd, pe de altă parte, teoria literară, căzută mai dinainte încă, în desuetudine. G. Lanson mai credea în compatibilitatea istoriei literare cu ştiinţa cînd afirma că individualitatea este „produsul" unui mediu, în care poate fi reflectat şi pe care îl poate reflecta. El considera că istoricul literar urmăreşte două direcţii contrare : „evidenţiază *individualitatea*, o defineşte în aspectul ei unic, ireductibil şi totodată integrează capodopera *seriei*, înfăţişează omul de geniu drept *produsul* unui anumit mediu şi drept reprezentantul unui anumit grup". În *Critica şi istoria literară* (1910) E. Lovinescu va menţine acelaşi unghi de vedere şi aceeaşi concluzie optimistă în privinţa caracterului ştiinţific al istoriei literare : „Ea cuprinde sub raza ochiului său nu numai individualităţi ci îmbrăţişează şi grupe întregi în care descoperă tot ce se aseamănă pentru a întregi apoi categorii separate... ; trebuie să deosebească epocile caracteristice ale unei literaturi, să stabilească notele lor deosebitoare şi să le poată defini printr-o formulă cuprinzătoare..." [1].

Se poate constata uşor că istoria literară a apărut ca fiind o disciplină firească, cu caracter de ştiinţă, atîta timp cît opera şi autorul au fost consideraţi în relaţie cu mediul, ţara, cultura etc. Cu un gen proxim deci, a cărui diferenţă specifică este literatura. Astfel „primul istoric propriu-zis al poeziei engleze", Thomas Warton în *History of English Poetry* (1774) afirmă că studiază literatura veche deoarece ea „a înregistrat fidel trăsăturile epocilor şi păstrează cele mai pitoreşti şi mai expresive prezentări ale obiceiurilor" şi „transmite posterităţii tablouri de viaţă autentică" [2], Iar H. Morley *(Prejace to English Writers* — 1864) vede literatura ca „o biografie naţională" sau ca „o istorie a spiritului englez" [3].

---

[1] E. Lovinescu, *Scrieri*, I, 1969, p. 482.

[2] R. Weleck — A. Warren, *Teoria literaturii*, EPL, 1967, p. 333.

[3] *Ibidem*, p. 333.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 3, p. 411—418, Bucureşti, 1980.

Nu era asimilată încă ideea artei ca un fenomen spiritual autonom, şi de fapt nici autonomia altor forme ale conştiinţei sociale. W.J. Courthope ca să ne menţinem în cadrul istoriografiei engleze, spune încă la 1895 că studiul prozei engleze ar fi de fapt „un studiu al dezvoltării continue a instituţiilor noastre naţionale"... şi caută unitatea subiectului „exact acolo unde o caută istoricul politic şi anume în viaţa naţiunii luate în ansamblu" [4].

Metoda deci e evidentă : istoricul literaturii va studia fenomenul general al civilizaţiei, arătîndu-i reflexele în operele literare. În *Teoria literaturii* Wellek şi Warren constată că nici istoricii care sînt conştienţi de specificul artistic nu izbutesc să scrie o istorie literară propriu-zisă, ci doar nişte eseuri despre anumiţi scriitori. „Cele mai multe dintre marile istorii ale literaturii sînt fie istorii ale civilizaţiei, fie colecţii de eseuri critice. Primele nu sînt istorii ale *artei*, celelalte nu sînt *istorii* ale artei"[5].

Se poate observa că cercetătorii americani examinează vechile lucrări istorice dintr-o perspectivă modernă, care concepe literatura ca o „serie" specifică, autonomă, în cadrul general al culturii, cu legile ei de dezvoltare.

Definirea *metodei* a fost un fapt important în dezvoltarea istoriei literare moderne. Metoda crea obiectul şi schimba viziunea asupra fenomenului literar. Astfel, Brunetière concepe o ştiinţă a istoriei literare, pornind de la principiul darwinist al dezvoltării speciilor, în care, pe lîngă ereditate, rasă, mediu geografic, factorul cel mai important în evoluţia literară ar fi individualitatea, care introduce în istoria literară „ceva ce nu exista înaintea ei, ce nu ar fi putut exista fără ea şi va continua să existe şi după ea". „Idiosincrazia" ar sta la baza tuturor schimbărilor, „concurenţa vitală", „selecţia naturală". Încît istoria literaturii îi apare ca o luptă între individualităţi, între specii şi genuri.

Principiul individualităţii capătă o preponderenţă tot mai mare şi exclude, spre sfîrşitul veacului, orice alte cauze care concură la constituirea operei. S-a văzut că „intuiţia" lui Croce face inutile orice determinări exogene operei şi autorului şi reduce istoria literară la o cercetare propedeutică, necesară ca o lucrare de serviciu necalificat criticii literare, aceasta fiind singura capabilă să pătrundă valoarea operei.

Introducerea criteriului valorii estetice, privită în disjuncţie de influenţele de orice fel ale mediului extern, face să scadă interesul şi încrederea în istoria literară. Dar în acelaşi timp să-i schimbe viziunea, scopul şi mijloacele. Faptul e de natură să îndepărteze însă istoria de teoria literară, care în forma clasică, iese la fel de compromisă din acest examen întemeiat pe judecata de valoare, ca intuiţie a unicităţii operei. Un exponent al acestei *metode* de cercetare a literaturii, venind pe urmele lui Croce şi descinzînd din el este George Călinescu, autorul unor studii despre *Tehnica criticii şi istoriei literare* şi al unei *Istorii a literaturii române de la origini pînă în prezent*, aceasta ilustrînd magistral metoda expusă teoretic. Primul aspect ale metodei călinesciene este distincţia dintre istoria literară şi „istoria culturală", formulată polemic cu istoriile literare clasice. Istoria literaturii e o istorie de valori (înţelese, desigur, ca valori individuale). „Nu e cu

[4] *Ibidem*, p. 333.
[5] *Op. cit.*, p. 334.

putință să faci istorie literară fără examen critic"... „istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparațiune a explicării în perspectiva cronologică" [6].

Dar cum pentru George Călinescu judecata de valoare este expresia gustului artistic, la rîndul său individual, criticul va combate ideea de „obiectiv" și de „științific" în istoria literară. „Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă. ... În afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are nici un sens" [7]. În *Principii de estetică*, G. Călinescu, cu aceeași metodă, va exclude și posibilitatea unei estetici sau teorii literare ca știință. Considerațiile generale n-au nici o valabilitate, atîta timp cît opera, ca expresie a inefabilului, a unicului, nu e integrabilă; și atîta timp cît percepția critică însăși este subiectivă. Ansamblul faptelor și datelor istorice îi va apărea nesemnificativ, inexpresiv, întrucît ele nu au semnificație în sine sau, altfel zis, conexiunea lor reală, obiectivă, nu e reproductibilă. Încît „istoria este interpretarea însăși, punctul de vedere, nu grupul de fapte și această interpretare presupune un ochi formator [8]. Realitatea obiectivă deci este informă, istoria scrisă nu e decît un act de *informare* a istoriei, de informare a lucrurilor. E firesc atunci ca G. Călinescu să ironizeze școala lui Lanson, „metoda științifică" în istoria literară: „direcția ei e lipsită de orice concepție". Ea pretinde că istoria tinde „să restituie și să descrie trecutul", că ea încearcă să înțeleagă, să explice, adică să găsească „le comment et le pour-quoi", mecanismul și cauza fenomenelor literare" [9].

Ori succesiunea faptelor este indiferentă și în ea trebuie *introdus* „un sens, o structură, altfel nu există istoria". Așadar „rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile" [10].

Din vechiul model al istoriei acceptă numai „istoria literară auxiliară", „istoria documentelor literare... analiza" [11], care, deși „e erudiție și o poate face oricine, după reguli, este totuși „absolut necesară" istoricului „creator". Din istoria documentară fac parte: bibliografia, comunicarea de documente inedite, ediția critică, critica izvoarelor sub raportul autenticității, critica de atribuție, datarea documentelor, istoria fenomenelor literare ca fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie... Toate acestea nu spun însă nimic fără introducerea unui „sentiment de valori", care să instituie o ierarhie a faptelor, operație în urma căreia se poate vorbi și de opere mediocre dar semnificative istorico-literar; „istoria literară este o istorie de valori" [12]. „Nu există în istoria literară literatură mediocră dar *reprezentativă*, dacă n-am definit mai întîi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară" [13]. Deci istoricul literar trebuie să fie critic, iar „critica

[6] G. Călinescu, *Principii de estetică*, 1968, p. 74.
[7] *Ibidem*, p. 79.
[8] *Ibidem*, 80.
[9] *Ibidem*, p. 81.
[10] *Ibidem*, p. 82.
[11] *Ibidem*, p. 82.
[12] *Ibidem*, p. 82.
[13] *Ibidem*, p. 83.

este o vocaţiune, aşa cum sînt poezia, romanul şi celelalte" [14]. Concluzia lui G. Călinescu, plină de semnificaţie, este că „nu există istorie literară ci numai istorici literari".

Metoda crează istoria, am putea spune la rîndul nostru, ca o concluzie la cele afirmate de Călinescu. În monumentala sa lucrare din 1941, deşi documentaţia, erudiţia nu lipsesc, valorile sînt ierarhizate şi definite în funcţie de un gust foarte original, e drept nu şi arbitrar. Alte istorii din veacul nostru justifică parcă teoria călinesciană. Plecînd de la ideea sincronizării şi mutaţiei valorilor, E. Lovinescu elaborează o *Istorie a literaturii române contemporane*, în care evidenţiază valorile literare moderniste şi le minimalizează pe cele tradiţionale sau de influenţă autohtonistă. Metoda creează deci istoria. N. Iorga are o concepţie tradiţionalistă asupra valorilor şi, în consecinţă, în istoria sa a literaturii contemporane va lăuda scrierile sămănătoriste şi le va dezavua pe cele de influenţă modernistă. Mihail Dragomirescu *(Sămănătorism, Poporanism, Criticism)* le va respinge şi pe unele şi pe altele, ca şi criteriile lor, în favoarea operelor clasice. Metoda sa se întemeiază pe principiul universalităţii operei de artă şi pe cel al autonomiei artei. Şi exemplele se pot înmulţi. Fiecare critic, fiecare gust, îşi face istoria sa.

Ceea ce ar însemna o pulverizare totală a criteriilor istoriei literare şi deci excluderea oricărei şanse de obiectivitate. În asemenea condiţii teoria literară însăşi s-a văzut exclusă din rîndul disciplinelor ştiinţifice. Valorificarea e o problemă de gust, operele sînt individuale, monadice, cum se poate clădi o teorie plecînd de la o asemenea viziune asupra literaturii? Aşa se face că teoria artei devine ea însăşi o teorie subiectivă. Încît în veacul nostru avem o teorie a lui Iorga, o teorie a lui Lovinescu, o teorie a lui G. Călinescu etc. Impresionismul tinde să spulbere orice iluzie de ştiinţă, de „obiectivitate" din toate disciplinele literare, din critică, dar şi din istoria şi teoria literară.

Unele corectări însă trebuie aplicate afirmaţiilor şi exemplificărilor de mai sus. Mai întîi, istoriile literare invocate nu sînt istorii propriu-zise. Ele se referă la literatura contemporană, materie vie, încă neclasificată, şi exprimă mai curînd puncte de vedere critice, contradictorii, care fac parte din însăşi viaţa literară curentă. Cînd apare *Istoria literaturii...* a lui George Călinescu în 1941, deşi întemeiată pe metoda subiectivă, epoca respectivă este mult mai sedimentată şi recepţia mai obiectivă. Impresionismul lui George Călinescu se relevă numai în formularea judecăţilor, în expresia metaforică şi pitorească, judecăţile de valoare însele, ca şi ierarhizările, fiind raţionale şi obiective. Trebuie amintit aici că George Călinescu în *Principii de estetică* propune o estetică bazată pe subiectivitatea gustului şi a judecăţii de valoare. El o exprimă însă în termeni kantieni, cînd spune că judecata de gust e subiectivă dar devine obiectivă prin generalizare. Cum nu orice reacţie subiectivă e demnă de generalizare, se înţelege că „subiectivitatea" de care vorbeşte George Călinescu exclude de la început arbitrarietatea. Altfel ar trebui să întîlnim în istoria sa afirmaţii absurde ca : Eminescu e un poet neînsemnat, Sihleanu e cel mai mare poet român, ceea ce nu vom afla nici în cele mai arbitrare ierarhizări critice. Se poate afirma în consecinţă că propoziţia *Metoda creează obiectul* nu e valabilă.

[14] *Ibidem*, p. 83.

şi justificată nici de istoriile care pornesc de la un asemenea principiu. De asemenea, că materia reală a literaturii impune o „obiectivitate" gustului celui mai subiectiv. Încît propoziţia : *Obiectul creează metoda* trebuie alăturată celeilalte, cu toată contradicţia logică dintre ele. Sau altfel, nu există istorie literară perfect obiectivă, ştiinţifică, dar nu există nici istorie literară perfect subiectivă. Subiectivul e un mod de a fiinţa al obiectivului, în istoria literară.

Dar polemica în jurul metodei nu s-a oprit aici, nici după consumarea impresionismului, încît în vremea noastră discuţia e reluată în context structuralist. Dar aici, de la formalismul rus pînă azi, opiniile s-au schimbat şi au evoluat, istoria, ca şi teoria literară, fiind înţelese mereu mai adecvat. Tînianov şi formaliştii ruşi în general mai considerau încă istoria, „geneza operei", ca un fapt exterior literaturii, demn de psihologie şi sociologie. Era o replică dată metodelor vechi, biografice şi sociologice, care vedeau în *textul* literar (artistic) un pretext pentru a discuta probleme de istoria doctrinelor sociale, economice etc. Şklovski vedea procedeele artei ca pe nişte instrumente ale „insolitării" lucrurilor. Procedeul e un element de formă, iar istoria literară o succesiune de procedee. Mai tîrziu, un cercetător ca I. Lotman va corecta viziunea formaliştilor, prin restabilirea conexiunilor externe : „Raportul dintre procedee şi conţinut nu e unul nemijlocit, ci unul mijlocit şi el se stabileşte prin medierea textului întreg... Dar nici *textul* nu reprezintă nivelul maxim : el este mediat de numeroasele conexiuni extratextuale" [15]. Şi mai departe : „un text nu poate fi receptat dacă este rupt de „fundalul" lui extratextual" [16]. Afirmaţiile bine formulate sînt însă departe de a reveni la ideea determinărilor mediului, din veacul trecut, şi raportul literatură-mediu e conceput foarte nuanţat, menţinînd ca o cucerire independenţa literaturii ca serie specifică.

O replică puternică primeşte disciplina istoriei literare, astăzi, din partea unui critic subtil, informat, original, creator de „dificultăţi" disciplinelor literare, anume din partea lui Roland Barthes. Obiecţia sa este formulată cu cea mai mare precizie în eseul *Despre Racine*, unde demască toate contradicţiile istoriografiei clasice. Unele observaţii amintesc de cele ale lui George Călinescu şi chiar se identifică adesea cu acestea, dovedind o generalizare în epocă a insatisfacţiilor provocate de vechile metode istorico-literare.

Pentru Barthes „există un *statut* specific al creaţiei literare, că literatura nu numai că nu poate fi tratată ca oricare alt produs istoric... dar şi că această specializare a operei contrazice într-o anume măsură istoria, pe scurt, că opera este esenţialmente *paradoxală*, că ea este în acelaşi timp semn al unei istorii şi opoziţie la această istorie [17]. Obiecţia e deja ştiută, opera nu se poate explica determinist : „toată lumea simte perfect că opera scapă, ea este altceva decît însăşi istoria ei, totalul surselor, al influenţelor sau al modelelor : un miez dur, ireductibil în masa vagă a evenimentelor, a condiţiilor, a mentalităţilor colective. Iată de ce nu dispunem niciodată de o istorie a *literaturii*, ci de o istorie a literaţilor" [18].

---

[15] I. Lotman, *Lecţii de poetică structurală*, Ed. Univers, 1970, p. 223.
[16] *Ibidem*, p. 231.
[17] R. Barthes, *Despre Racine*, ELU, 1969, p. 186.
[18] *Ibidem*, p. 186.

A literaţilor ca oameni, nu ca artişti, întrucît istoria „nu ne va spune niciodată ce anume se petrece într-un scriitor în momentul în care scrie". Dacă ideile clasice ale istoriei literare se dovedesc neîntemeiate, dacă individualitatea (creatoare) nu poate fi reconstituită, atunci istoria literară trebuie să-şi schimbe metoda ca şi obiectul şi să se refere numai la funcţia operei, ca instituţie, adică la „reflexele ei în societate". Un ţel, desigur, mai modest, dar mai accesibil : „istoria nu poate să se situeze decît la nivelul funcţiilor literare (producţie, comunicaţie, consum) şi nu la nivelul indivizilor care le-au exersat. Altfel spus, istoria literară nu este posibilă decît dacă se face sociologică, dacă se preocupă de activităţi şi de instituţii, nu de indivizi" [19].

Lovitura e puternică şi R. Barthes nu ţine s-o mascheze. Toate pretenţiile istoriei literare sînt anulate. Combate toate conceptele cunoscute, acela de „produs", „determinat", „sursă" „geneză", „reflectare", „semn", „semnificant", „semnificat" etc. acestea din urmă nefiind altceva decît un limbaj nou, pentru scheme vechi. Prevede consternarea şi o întîmpină direct şi deschis. „Amputarea literaturii de individ? Vedem sfîşierea, paradoxul chiar. Dar o istorie a literaturii nu este posibilă decît cu acest preţ ; chiar dacă trebuie să precizăm, că readusă în mod necesar în limitele sale instituţionale, istoria literară va fi *istorie* pur şi simplu". Adică istorie socială, fără nici o legătură de esenţă cu literatura. Disciplinele literaturii, istoria, ca şi teoria, sînt aduse la condiţiile criticii, care e fatal subiectivă. Metodele istoriei nu sînt decît sisteme de semne, relevante pentru *subiectul* critic, nu pentru *obiectul* relevat. Acesta, „semnificantul", ascunde totdeauna mai mulţi semnificaţi posibili. Opera este deci o polisemie, ceea ce mai menţine încă o posibilitate a obiectivităţii, întrucît criticul, deşi unilateral, atinge o latură, totuşi reală, a operei. Literatura, oricare, a lui Racine, de pildă, este un „test de proiecţie". Mauron e psihanalist, Goldman e marxist etc. şi fiecare creează un Racine după chipul şi ideologia lor. „Critica de autor este, în fond, o semiologie care nu îndrăzneşte să-şi spună pe nume... hotărîrea de a opri ici şi nu colo sensul operei, este de asemenea o *angajare*". Şi ca scepticismul să fie total, subiectivismul e proiectat la întregul nivel al literaturii şi al receptării. Întrucît „a recunoaşte această neputinţă de a spune adevărul despre Racine înseamnă a recunoaşte în sfîrşit statutul special al literaturii"... ; „literatura este acel ansamblu de obiecte şi reguli, de tehnici şi de opere a căror funcţie în economia generală a societăţii noastre este tocmai de a instituţionaliza subiectivitatea". În ultimă instanţă, istoria literară desfiinţată rămîne dialogul dintre epoci, dintre sensibilităţi diferite, cum ar fi spus Lovinescu, un dialog cam „absurd", întrucît comunicarea nu e posibilă. Recepţia, critica, nu e decît un discurs liber, care-şi afirmă propria sensibilitate şi ideologie literară : „iar dacă vrem să pătrundem în Racine, oricare ar fi îndreptăţirea noastră, dacă vrem să spunem fie şi numai un cuvînt despre Eul racinian, trebuie neapărat să ne împăcăm cu gîndul că vom vedea cum cea mai umilă dintre cunoaşteri devine dintr-o dată preconceputâ şi cum cel mai prudent dintre

[19] *Ibidem*, p. 193—194.

critici se prezintă el însuși ca o ființă pe deplin subiectivă, pe deplin istorică" [20]. Astfel, problema valorilor în istoria literară trebuie revizuită. Nu obiectivitatea, caracterul „științific", trebuie căutat, ci coerența sistemului de recepție în sine. O metodă critică, un limbaj, nu e „adevărat" sau „fals", ci el este sau nu este valabil : „valide, c'est-à-dire constituant un système coherent de signes" [21].

Scepticismul lui Roland Barthes, cu semnificația lui, este corectat și completat în cadrul „noii critici" franceze, de concepția „optimistă" a lui Ț. Todorov, cu reflexe revivificatoare în toate disciplinele literaturii. Punctul de pornire al cercetătorului e același : literatura ca formă, ca „serie" specifică, dar el îi află, în „textul" literar, o existență obiectivă și revelabilă. Mai mult, consideră că poate fi cercetată din unghiurile diferite ale celor trei discipline : critica („interpretarea"), istoria literară și teoria literară (poetica). Aceasta din urmă e numită chiar *știință* a literaturii, întrucît, e aptă să perceapă legile generale ale unui domeniu — literatura. Dar legile, ele însele „specifice" seriei, iar nu altor domenii, ca în vechea „critică științifică". Totul se întîmplă într-un plan „intrinsec". Totuși și *istoria* și, mai ales, *poetica*, vine să „rupă simetria stabilită... între *interpretare* (critică) și *știință* în cîmpul studiilor literare". Metodic, deci, se opune înțelegerii subiective a istoriei și teoriei, cum se manifestă ea la un Călinescu sau Roland Barthes. „În opoziție cu *interpretarea* operelor particulare, ea nu caută să numească *sensul* ci vizează cunoașterea legilor generale care determină nașterea fiecărei opere. Dar în opoziție cu acele științe ca psihologia, sociologia etc., ea caută aceste legi în interiorul literaturii însăși" [22].

Deci teoria literară, ca și istoria literară, nu mai descinde dintr-o sensibilitate actuală sau personală, ci din atitudinea ei obiectivă față de domeniul respectiv, pe care și-l delimitează dinainte, ca orice știință. Critica literară, care încurcase pînă acum obiectul și metodele celorlalte două discipline, e lăsată în afară, cu domeniul (opera concretă) și cu metoda sa. *Textul literar* (opera concretă — n.n.), va fi numai o instanță care permite descrierea proprietăților literaturii [23]. Este interesant de relevat că în cazul lui Todorov, ca și în altele anterioare, istoria și teoria literară merg alături ; fie că decad, fie că renasc, decad și renasc împreună. Călinescu făcea imposibilă o istorie, ca și o teorie științifică. Todorov le readuce la condiția de științe. Observațiile lui sînt relevante îndeosebi pentru *poetică*, adică teoria literară, de care se ocupă în mod special. „Scopul (poeticii — n.n.) nu e de a articula o parafrază, un rezumat logic al operei concrete, ci de a propune o teorie a structurii și a funcționării discursului literar, o *teorie* care prezintă un tablou al posibilităților literare, astfel încît operele literare existente apar ca niște cazuri particulare, realizate [24].

---

[20] *Ibidem*, p. 206.

[21] R. Barthes, *Qu'est-ce que la critique?*, în: *Essais Critiques*, Paris, 1964, p. 257.

[22] Ț. Todorov, *Poetica*, București, 1975, p. 40.

[23] *Ibidem*, p. 40.

[24] *Ibidem*, p. 40.

O formulare aproape clasică, dacă autorul nu ar insista pretutindeni să se delimiteze de vechile înţelegeri ale ştiinţei literare, căci *Poetica* „se preocupă de proprietăţile acestui discurs *particular*, care este discursul literar" [25]. Şi pe care îl decupează din ansamblul obiectelor ce constituie, fiecare, preocuparea altor ştiinţe. Căci nu există o ştiinţă a corpurilor, ci o fizică, chimie, geometrie. Obiectul unei ştiinţe nu este dat de natură, ci reprezintă rezultatul unei elaborări. „Metoda creează obiectul", spune, surprinzător, Todorov, dar maxima are acum alt conţinut decît în cazul lui George Călinescu ori Roland Barthes. Nu e vorba de o inventare, subiectivă, ci de o delimitare a obiectului, din contextul altora. Altfel, metoda rămîne obiectivă, ea cercetează cazul existent, un dat ontologic, iar nu o „proiecţie" a metodei înseşi. Un punct avansat în discuţii, menit să reconsidere, să reabiliteze, metodele teoriei, ca şi pe acelea ale istoriei literare, din perspectivă ştiinţifică.

[25] *Ibidem*, p. 42.

OBSERVAȚII PE MARGINEA UNOR CONCEPTE METODOLOGICE ALE STILISTICII

MONICA SPIRIDON

Configurația actuală a sistemului științelor umane pare a se plasa în punctul de convergență a două mișcări simultane : de specificare și autonomizare în plan epistemologic, de integrare și de sinteză sub aspect metodologic.

Semnificative ne apar în acest context și tentativele, mai mult sau mai puțin recente, de elaborare a stilisticii, ca discurs interpretativ, pe o bază teoretică independentă în raport cu celelalte discipline discursive, de dezambiguizare și de rafinare terminologică. Specificul stilisticii în spațiul hermeneuticii discursive poate fi analizat în două planuri distincte : 1) Cel al precizării regulilor sale în raport cu fenomenele de studiat aparținînd unui domeniu de incidență interdisciplinară, al diferențierii propriilor modele explicative de cele ale disciplinelor egal interesate de literatură și limbaj. 2) Cel al integrării teoretice interne, prin depășirea stadiului descriptiv al procedurilor euristice și prin omogenizarea nivelelor sale de structurare și de conceptualizare.

Din această perspectivă, ne propunem ca, în cele ce urmează, să trecem succint în revistă o serie de concepte puse în circulație de cercetarea tradițională, ca și de cea modernă și să examinăm pertinența metodologică a acestora pentru precizarea specificului abordării de tip stilistic.

1. EXPRESIVITATE—SPONTANEITATE—AFECT

În teoriile limbajului, problema emotivității a fost pusă fie în legătură cu sistemul, fie privită ca problemă de variație contextuală, dînd naștere în fapt confuziei între resursele expresive ale mesajului și posibilitățile expresive ale codului, deși ele interacționează sincronic și diacronic [1].

Controversele mai vechi sau actuale generate de pertinența criteriului expresivității pentru circumscrierea teritoriului privilegiat al stilisticii au, în genere, drept sursă : 1) Confuzia între virtualitățile expresive ale codului și mijloacele, condițiile, formele de actualizare ale acestora în mesaje (literare sau neliterare) și 2) identificarea exclusivă a expresivității cu afectivitatea spontană, cu intenționalitatea creatoare sau chiar cu funcția estetică.

[1] E. Stankiewicz, *Problems of Emotive Language*, în Th. Sebeok, Al. S. Hayes, M. C. Bateson (eds.), *Approaches to Semiotics*, Mouton, London, The Hague, Paris, 1964, pp. 239—277.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 3, p. 419—425, București, 1980.

Distingînd între limbajul ca Sprechakt (act de semnificare) și Sprechhandlung (acțiune), Karl Bühler [2] a disociat, pentru prima ipostază a acestuia (relativ analoagă conceptului saussurian de *langue*), funcția cognitivă sau de reprezentare (Darstellung), de funcția expresivă (Ausdruck), orientată spre locutor, și de cea apelativă (Apell), orientată spre destinatar. Și Bühler, ca și Jakobson — care preia ulterior schema și o completează — concep funcțiile ca individuale și pur lingvistice, ca *virtualități* conținute în cod, urmînd a fi actualizate la nivelul mesajelor — literare sau nu — indiferent de scopul sau de condițiile producerii lor.

Printr-o identificare tacită sau declarată a expresivității cu afectivitatea spontană, Charles Bally și continuatorii[3] au hipostaziat-o în criteriu de izolare a mesajelor literare intenționat elaborate, de cele non-literare, expresii ale spontaneității creatoare a locutorului. Esențial pentru reprezentanții acestui tip de stilistică este procesul de fixare în cod (idiom), de gramaticalizare a mijloacelor de exprimare spontană a emotivității.

Criteriul expresivității nu-și demonstrează pertinența pentru delimitarea unui teritoriu exclusiv al stilisticii, deschizînd demersul stilistic spre o abordare conjugată, lingvistică, psihologică, sociologică sau istorică pînă la pierderea totală a identității, în măsura în care el încalcă simultan domeniul limbii și pe cel al gîndirii : Prin expresie, afirmă Guiraud, gîndirea se actualizează în forme, astfel încît la toate nivelele limbii regăsim cele trei ipostaze ale expresiei : cea *noțională* sau gnomică (domeniul de abordare a logicii expresiei), cea *expresivă* (neasociată în mod obligatoriu cu intenționalitatea, prefigurînd domeniul unei socio-psiho-fiziologii a expresiei) și cea impresivă sau intenționată (conturînd o estetică, o etică și o didactică a expresiei). Ultimele două aspecte reprezintă valori stilistice [4]. Stilistica devine astfel studiul valorilor expresive și impresive proprii diferitelor moduri de exprimare de care dispune limba.

Raportul expresiv—stilistic ne pare a fi mai degrabă de *intersecție parțială* (decît de coincidență), în măsura în care potențele expresive ale codului se actualizează în text, printr-un sistem de procedee și de reguli combinatorii, singurele care, în ultimă instanță, interesează stilistica și celelalte discipline discursive.

2. INTENȚIE—CONVENȚIE—VARIAȚIE CONTEXTUALĂ

Orice act real de comunicare, artistică sau nu, instituie un anumit echilibru între aspectul pur individual și ireductibil și alte aspecte ce pot fi concepute în termeni de repetiție, joc, convenție [5]. J.L. Austin identifică în intenții, motive și convenții aspectele constitutive, corelative și generatoare ale oricărui act lingvistic [6]. A produce un act lingvistic implică,

---

[2] Karl Bühler, *Sprachtheorie*, Yena, 1934.

[3] Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg — Paris, 1909, și *Le langage et la vie*, Genève—Heidelberg, 1913, J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1963,; M. Cressot, *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF., 1963.

[4] P. Guiraud, *La stylistique*, PUF, Paris, 1957, și *La Sémantique*, PUF, Paris, 1962.

[5] T. Todorov, *Problèmes de l'énonciation*, „Langages", 17, 1970, p. 4.

[6] J. L. Austin, *How to do Things with Words*, Harvard Univ. Press, Cambridge Mass., 1962, p. 94 ș.u.

pentru un locutor, a comunica ceva și, în plus, a transpune în mesaj trei categorii de intenții : 1) intenția de a produce anumite efecte asupra auditorului ; 2) de a-i permite alocutorului să le recunoască și 3) de a face acest lucru în baza cunoștințelor lor comune privind regulile care guvernează emisia respectivă [7]. Din perspectivă semiotică, intenționalitatea în comunicare poate fi definită numai în termeni funcționali.

Polaritatea intenție — convenție configurează perspectiva unui tip inedit de abordare, ce deplasează interesul cercetării spre o hermeneutică discursivă, preocupată de dezambiguizarea enunțului la cele trei nivele în care acesta se constituie ca efect al procesului de enunțare : sensul, funcția și efectul său.

Ca prim moment al unui asemenea tip de abordare, clasarea enunțurilor în constative și performative [8] ar necesita definirea unui criteriu pertinent în baza căruia să se opereze distincția între ce a fost *efectiv* afirmat și informația transmisă în mod *suplimentar* — prin diferite mijloace — în cursul formulării unui enunț. Utilizarea curentă a limbajului se constituie întotdeauna — observă Fillmore — la două nivele comunicative distincte : cel implicit sau presupozițional și cel explicit sau ilocuționar [9].

Dificultățile sporesc considerabil prin faptul că, la nivelul enunțului, mărcile intenționalității autorului — incluse sau nu în enunț în mod explicit — interferează cu mărcile statutului impus discursului de context (înțeles fie ca totalitatea celorlalte emisiuni verbale din vecinătatea lingvistică imediată, fie chiar ca totalitatea circumstanțelor care însoțesc o formulare verbală) [10]. Enunțul relevă astfel cele două laturi ale verbalizării ca modalitate de comportament a) intențional și b) guvernat de reguli [11].

O interpretare a transparenței enunțurilor în raport cu nivelele contextuale în care sînt succesiv integrate [12] se deschide spre o perspectivă interdisciplinară, în care stilistica și-ar susține cu greu identitatea față de disciplinele al căror obiect de studiu a fost prefigurat de Fishmann în formula de succes : „Who speaks, what language, to whom and when?" [13].

---

[7] P. F. Strawson, *Phrase et acte de parole*, „Langages", nr. cit., p. 25.

[8] J. L. Austin, *op. cit.*, p. 52—66.

[9] Ch. Fillmore, *Verbes de jugement. Essai de description sémantique*, „Langages", nr. cit., p. 60. Din păcate, cercetările lingvistice generate de teoria actelor lingvistice și de lucrarea lui Austin, în special, n-au depășit stadiul elaborării unui arsenal conceptual, și el neunitar, care nu și-a dovedit încă în practică operaționalitatea.

[10] Zeno Vendler, *Les performatifs en perspective*, și P. F. Strawson, *Phrase et acte de parole*, ambele în „Langages", nr. cit. pp. 7—13 și, respectiv, 19.

[11] John R. Searle, *Human Communication Theory and the Philosophy of Language: some remarks.*, în F.E.X. Dance, *Human Communication Theory*, Holt Rinehart and Winston, 1967, p. 120.

[12] T. Todorov, *Les registres de la parole*, „Journal de psychologie normale et pathologique", 3, 1967, p. 266.

[13] O serie de cercetări de sociolingvistică, antropologie cultural lingvistică, etnolingvistică sau etnometodologie tind spre constituirea unei taxinomii a tipurilor de comunicare, în funcție de elementele lingvistice sau extralingvistice care impun manifestării libere a intenționalității, afectivității și expresivității în performanță anumite limite din partea convențiilor contextuale, definibile în termeni de norme și reguli. Cf. mai ales J. A. Fishmann, *Who speaks, what language, to whom and when?*, „La linguistique", 2, 1965 și *Domains and the Relationship between Micro- and Macro-Sociolinguistics*, în J. Gumperz, Dell Hymes (eds). *Directions in Sociolinguistics*, New York, Holt Rinehart and Winston, 1972.

Atîta vreme cît nu avem în vedere stilul ca o modalitate independentă de codare, cu o arie și cu un mod particular de selecție a procedeelor conform unor reguli sistematic concepute, stilistica își pierde specificitatea etiologică, orientată spre coduri, pentru a se integra unei semiologii generale orientate spre funcționarea mesajelor în actele semiotice, spre modul de producere a comunicării într-un sistem de semne [14].

În planul practicii stilistice, încercările de a fonda o stilistică „interpretativă" s-au concretizat mai ales în cercetările lui Michael Riffaterre [15], interesat mai curînd de efectele stilistice ale comunicării și de studiul perceperii mesajului și al intențiilor locutorului de către destinatar, decît de sistemul stilistic intrinsec al unui text.

Autorul citat uzează și de o accepție particulară a termenului de context — înțeles ca microcontext verbal, relativ independent de macrocontext (și el insuficient de clar definit), dotat cu o semnificație intrinsecă și servind drept fundal sau termen de referință pentru elementul imprevizibil, contrastant, care provoacă o ruptură stilistică. Stilul se concretizează în text printr-o serie de opoziții, avînd drept poli contextul și un element cu slabă previzibilitate în cadrul contextului.

Putem conchide că, în general, încercările de a identifica domeniul stilisticii în planul concretizării prin mijloace lingvistice în enunț a intenționalității autorului/locutorului și în cel corelat, al perceperii și identificării acesteia de către un destinatar/receptor, implică dificultatea stabilirii unui corpus de referință pentru izolarea trăsăturilor *individuale* ale exprimării. O serie de trăsături etichetate în general ca stilistice nu sînt individuale, ci comune unor grupuri de locutori cu mărimi și structuri variabile. Asemenea sisteme expresive de grup ar putea fi analizate ca relevînd de un nivel de generalitate al codării care ar putea fi anexat mai curînd conceptului hjelmslevian de „usage" decît oricăruia dintre termenii opoziției saussuriene „langue-parole" [16].

3. NORMĂ—LIBERTATE—DEVIERE

În cazul unei comunicări minimale între două persoane, există o identitate parțială a codurilor lor, un caz de diversitate zero, un cod minimal uniform. Această materializare a unei uniformități sociale de utilizare a limbii, percepută ca mai importantă decît diferența, este reprezentată de *Normă*, care face din limbă un instrument eficient de comunicare în cadrul unui grup [17]. Ea regizează parțial și codurile sau gramaticile individuale, construite în procesul de achiziționare a limbii.

Nici generativismul nici teoriile post-saussuriene n-au reușit să explice satisfăcător modul în care se face trecerea de la codul grupului la subcodurile individuale și la ariile de variație ale acestora din urmă.

---

[14] A. Sincu, *Literatura în perspectivă semiotică*, în *Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană*, București, E.Ș., 1970, pp. 140—141.

[15] M. Riffaterre, *Criteria for Style Analysis*, „Word", 1959, 1, p. 154—174; *Stylistic Context*, „Word", 1960, 2, pp. 207—211.

[16] Nils Enkvist, *On Defining Style*, în P. C. Wermuth (ed) *Modern Essays in Writing and Style*, Holt Rinehart and Winston, 1969, pp. 21—34.

[17] E. Haugen, *Quelques problèmes de la sociolinguistique*, Sinaia, 1971, Cours d'été et colloques scientifiques, p. 9—10.

În general, orice enunț sau formulare verbală poate fi considerat ca o concretizare a unui sistem ierarhizat de restricții, cu acțiune conjugată, incluzînd (1) o serie de *reguli* de gramaticalitate de nivele variate de generalitate, precum și (2) *norme* de acceptabilitate, formulate în funcție de factorii socio-culturali implicați în procesul comunicării.

Ierarhia funcțională a nivelelor de constrîngere linvistică ce se concretizează întru-un mesaj include astfel (1) limba (sistemul, unitățile minimale și regulile care descriu și guvernează relațiile dintre ele), (2) codul minimal zero al comunității (limba standard sau sociolectul, guvernat atît de regulile de gramaticalitate ale limbii cît și de normele specifice de acceptabilitate socio-culturală), precum și (3) o serie de subcoduri, de gradul întîi (sau idiolecte) și de gradul al doilea (sau registre), care adaugă și ele o serie de norme proprii, unele cu un grad de acceptabilitate foarte redus. În ceea ce privește mesajul de tip estetic (textul literar), subcodul care îi reflectă norma este schema structurală care guvernează diferitele nivele de organizare a operei. Rețeaua de forme care îndeplinește funcția de cod al operei poate prolifera epigoni sau determina maniere sau ticuri, devenind normă și deschizînd calea de afirmare a altui cod specific [18].

În ultimă instanță, acceptarea sau non-acceptarea conceptului de deviere în stilistică depinde de termenul de referință instituit drept normă. Dificultatea calificării stilului ca o formă de deviere de la normă este aceea a configurării unui corpus de referință pentru identificarea normei sau normelor comparative [19]. Norma ar trebui descrisă în termeni operaționali, problema crucială fiind aceea a fixării limitelor sale de acțiune, în funcție de criterii ce pot fi etichetate drept contextuale.

În funcție de perspectiva în care ne plasăm, putem vorbi de o normă unică și de diferite modalități de deviere sau de sub-coduri cu norme specifice. Conceptul de acceptabilitate fiind relațional, depinde ce reper ne alegem, pentru a-l defini în termeni de normă sau de deviere.

Pentru Grupul μ, tot ceea ce face parte din codul lingvistic constituie o normă, adică un grad zero. Devierea este o alterare locală a gradului zero, care nu prezintă un caracter sistematic, fiind întotdeauna neprevăzută. Ea se opune prin aceasta convenției, care este un tip sistematic de alterare. Jocul compensator deviere (ca diminuare de redundanță) convenție (ca întărire a acesteia) are drept scop intensificarea inteligibilității globale a mesajelor [20].

Roman Jakobson, în schimb, consideră varietățile stilistice sub-coduri, ceea ce exclude ideea de deviere. Limbajul nefiind monolitic, codul total include un ansamblu de sub-coduri, ceea ce permite definirea stilurilor ca sisteme particulare de codificare și a variantelor stilistice ca derivate regulate ale formelor centrale, conținute în modelul curent explicit [21].

---

[18] Victor Ernest Mașek, *Arta ca o ipostază a libertății*, Ed. Univers, 1977, pp. 265.

[19] N. Enkvist, *op. cit.*, pp. 21—34.

[20] Grupul μ, *Retorică generală*, București, Ed. Univers, 1974.

[21] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963 *(Linguistique et théorie de le communication)*, pp. 87—99.

4. SELECȚIE—COMBINARE—VALOARE STILISTICĂ

Încercările de a fonda specificul stilisticii pe conceptul metodologic de selecție [22] au fost, implicit sau explicit, confruntate cu exigența de a individualiza alegerea stilistică în raport cu celelalte tipuri de alegere, ținînd seama de faptul că, alături de combinare, ea este definitorie pentru orice act de utilizare a limbii [23].

Dacă identificăm procesul alegerii cu actualizarea unor virtualități lingvistice — ca moment inerent oricărui act de expresie verbală — a vorbi despre stil ca formă de selecție devine un truism. Cealaltă alternativă, a raportării alegerii la locutor, la intențiile și la scopurile sale, depășește planul strict lingvistic, enunțul, pentru a se interesa de geneza sa.

Structura verbală a unui enunț poate fi interpretată ca rezultat a cel puțin două tipuri de alegeri: (1) alegerea gramaticală, între ceea ce este permis și ceea ce nu este permis de regulile limbii și (2) alegerea „funcțională" sau „contextuală", între ceea ce este acceptabil și non-acceptabil în funcție de informația pe care vrem s-o transmitem și de factorii contextuali ai comunicării. Față de acestea, alegerea de tip stilistic s-ar defini ca preferință față de una dintre mai multe variante echivalente în primele două planuri (gramatical și funcțional). Dificultatea rezidă în găsirea unui criteriu operant, care să permită stabilirea echivalenței variantelor. În lipsa lui, distincția între alegerea stilistică și cea non-stilistică se face în baza unor aserțiuni ca: „Roughly speaking, two utterances in the same language *which convey approximately the same information*, but which are diferent in their linguistic structure, can be said to differ in style" (În termeni generali, două propoziții ale aceleiași limbi diferă ca stil în cazul în care *transmit aproximativ aceeași informație*, avînd însă o structură lingvistică diferită) [24]. Este ușor de remarcat că distincția de mai sus include în subsidiar raportul stil-sens, ca o expresie a paralelismului limbă — gîndire, transferînd dificultățile pe un alt teren, unde oricum problema criteriilor reapare. Cel puțin aceea a criteriilor care să permită calificarea informației transmise de două enunțuri drept identică.

Examinarea alegerii poate contribui la soluționarea falselor dileme numai ca act indisolubil legat de corelatul său necesar, *combinarea*. Sensul fundamental, de *valoare de utilizare*, al valorii stilistice, ni se dezvăluie astfel, permițîndu-ne să identificăm și spațiul predilect de acțiune al abordării stilistice: Sistemul stilistic al textului (lingvistic sau literar), în care valoarea fiecărui element este — în sens saussurian [25] — condiționată de raporturile sale cu celelalte elemente ale rețelei intra-lingvistice a textului [26]. Dacă faptul stilistic devine prin selecție o valoare negativă

---

[22] Ch. Bally, *loc. cit.*, supra; M. Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1963; J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris, 1946.

[23] R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, în Th. Sebeok, (ed), *Style in Language*, New York, London, 1960, p. 358.

[24] Ch. Hocket, *A Course in Modern Linguistics*, New York, 1958, p. 556.

[25] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, PUF, Paris, 1969, p. 169.

[26] Cf. și R. Jakobson, în Th. Sebeok, *op. cit.*, după care, în comunicarea obișnuită, selecția e dominată de principiul echivalenței iar combinarea de principiul contiguității, pe cînd comunicarea poetică este guvernată de principiul echivalenței atît în selecție cît și în combinare.

manifestată prin relaţii opozitive de diferenţiere, dialectica *selecţie-combinare* este cea care fondează sistemul stilistic textual, mediind între semn şi text, între „opacitatea" semnului în sistem şi „deschiderea" sa în textul dominat nu de reguli de diferenţiere, ci de principiile de asamblare ale unei ars combinatoria.

La nivelul textului literar, constrîngerile care organizează sistemul stilistic imanent — cantonat în limitele planului *verbal* [27] al textului — interferează cu cel puţin încă trei categorii de constrîngeri : (1) Regulile şi normele care guvernează formularea tuturor enunţurilor, literare sau nu, ale unei limbi, configurînd domeniul de studiu al teoriei limbajului. (2) Regulile şi normele ce organizează structura formală integrală a unui text anumit, configurînd domeniul de studiu al poeticii. (3) Regulile şi normele care guvernează totalitatea textelor care aparţin unei literaturi, delimitînd domeniul de studiu al teoriei literare.

[27] T. Todorov distinge trei dimensiuni ale textului: dimensiunea *verbală* (implicînd toate nivelele lingvistice, de la cel fonologic la cel sintactic), dimensiunea *sintactică* (manifestare a relaţiilor dintre unităţile textuale la toate nivelele) şi dimensiunea *semantică* (produsul complet al conţinutului semantic al unităţilor lingvistice). Spaţiul privilegiat de manifestare textuală a stilului este nivelul verbal, cf. O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, pp. 375—376.

UNELE ASPECTE ALE RECEPTĂRII IDEILOR MARXISTE DE CĂTRE MIȘCAREA LITERARĂ AMERICANĂ ÎN PERIOADA DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE

RODICA MIHĂILĂ

Nu întîmplător aleasă drept localizare temporală a acestui studiu, perioada dintre cele două războaie reprezintă unul dintre cele mai importante momente ale pătrunderii marxismului în diverse sectoare ale vieții literare din Statele Unite. Nu este vorba numai de o luare de contact cu punctul de vedere marxist asupra artei și literaturii prin intermediul unor reviste literare, ci de un proces deosebit de complex, în care au fost antrenați mulți dintre scriitorii și criticii de prestigiu ai Americii, avînd drept scop revitalizarea literaturii și angajarea ei tot mai conștientă pe calea luptei împotriva capitalismului ostil dezvoltării libere, armonioase a personalității umane, pe calea luptei pentru idealuri umaniste, pentru democrație și progres social.

Ceea ce caracterizează acest proces este faptul că orientarea spre marxism a izvorît aproape spontan din spiritul de revoltă boemă care îl anima pe artistul american începînd încă din anii premergători primului război mondial. Malcolm Cowley, reprezentantul încă plin de vitalitate al distinsei generații de scriitori americani născuți în preajma începutului de secol XX, așa-numita „generație pierdută" a lui Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos, Cumminge, Wilder, Wolfe și Hart Grane, face în cărți cum ar fi *The Exile's Return* și *A Second Flowering*, o deosebit de nuanțată analiză a nemulțumirii, dezamăgirii și revoltei încercate de tinerii artiști americani în confruntarea cu o societate capitalistă într-o continuă goană după profituri.

Dacă în perioada interbelică literatura americană devine atît de conștient angajată și pregătită pentru a absorbi ideile marxiste, aceasta se datorește pe plan intern nu atît Partidului Comunist American, care datorită condițiilor istorice din America nu exercita la acea dată o influență prea mare asupra cercurilor intelectuale, ci mai cu seamă acestui spirit de revoltă, e drept anarhică și boemă, dar anti-capitalistă și cu un profund caracter umanist și democratic, precum și acelor adînci tradiții progresiste din literatura americană, de obicei asociate cu numele lui Whitman, dar care încep de fapt odată cu începuturile acestei literaturi născută în procesul plămădirii unei națiuni, o literatură de exploatare și descoperire, care plasează artistul în primele rînduri ale luptei întregii națiuni pentru idealuri democratice și umaniste.

Aceste condiții specifice care formează cadrul de receptare a marxismului în Statele Unite ale Americii, și în special faptul că Partidul Comunist

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 3, p. 427—430, București, 1980.

American nu constituia încă o apreciabilă forță ideologică, explică de ce mulți dintre scriitorii care în anii 20 și cu precădere în perioada anilor 30, în condițiile puternicei crize economice și ale creșterii pericolului fascist au venit foarte aproape de mișcarea comunistă internațională și au fost sincer animați de dorința de a gîndi și acționa în spirit marxist, au sfîrșit totuși prin a fi în cel mai bun caz niște pseudomarxiști sau și-au reluat vechiul ton al protestului izolat al artistului în conflict cu o societate ostilă în totalitatea ei. Este cazul unor personalități cum ar fi Upton Sinclair, Langston Hughes, John Steinbeck, John Dos Passos, Waldo Frank, Erskine Caldwell, Malcolm Cowley, Archibald Mac Leish, Joseph Freeman, Granville Hicks, Clifford Odets, Carl Von Doren, Edmund Wilson, Kenneth Burke etc.

Fără îndoială că o cauză externă, dar deosebit de influentă, care a determinat orientarea spre marxism a fost exemplul noilor perspective deschise literaturii de către marea revoluție socialistă din octombrie 1917. Reviste ca „The Masses", „The Liberator", deși nu erau organe ale partidului comunist, publicau încă din 1918 materiale cu privire la realizările noului stat sovietic, făceau cunoscute cititorilor aspecte ale marxismului aplicat la realitățile sovietice, traduceau scrieri ale lui Lenin, cum ar fi *Scrisoarea către muncitorii americani* etc. Un mare număr de oameni de litere au plecat să cunoască la fața locului înfăptuirile revoluției. Printre aceștia s-au numărat John Reed, delegat al Partidului Comunist American proaspăt înființat în 1919 și membru al Comitetului Executiv al Internaționalei Comuniste, Joseph Freeman, Max Eastman, Michael Gold, Waldo Frank, Malcolm Cowley, Granville Hicks, Edmund Wilson, Dos Passos, Dreiser etc. Procesul de polarizare, început încă din anii primului deceniu între rebelii boemi și revoluționarii de orientare marxistă, se intensifica simțitor, astfel încît deja în 1931 Dreiser putea să afirme că „soluția pentru dificultățile în care se zbate omenirea și îndeosebi America este comunismul" [1].

Unul dintre membrii Partidului Comunist American care a contribuit în mod hotărîtor la elucidarea unor puncte de vedere marxiste asupra literaturii și culturii proletare în general a fost Michael Gold. Luînd din 1928 conducerea revistei „The New Masses", el o transformă într-un organ revoluționar adresat clasei muncitoare, pledînd pentru o literatură care să fie scrisă de proletari și pentru proletari. Încă din 1930 Gold publica o prezentare în 9 puncte a esteticii noii forme de literatură, pe care o numea „realism proletar". De remarcat că multe din aceste puncte corespund cu orientarea estetică teoretizată de Gorki la primul congres al scriitorilor sovietici în 1934 sub denumirea de „realism socialist". Tot în paginile aceleiași reviste se inițiază o dezbatere la care participă scriitori cum ar fi Waldo Frank, Granville Hicks, Sherwood Anderson, Edmund Wilson, Michael Gold, care explică de ce au acceptat marxismul sau de ce unii dintre ei au devenit chiar membri ai partidului comunist.

În scopul de a încuraja artiști din rîndul maselor largi, sub conducerea revistei iau ființă în diferite centre ale țării cluburile „John Reed", cu un număr impresionant de membri. Gold publică *Noul program pentru scriitori*, în care expune direcțiile în care trebuie să se manifeste activitatea literară a acestor cluburi. Șase cluburi scot chiar reviste proprii dedicate teoriei

[1] *Letters of Theodore Dreiser*, ed. R. H. Elias (N. Y. 1959), II, p. 513.

și practicii literaturii proletare, dar, în 1935, cînd radicalismul cluburilor „John Reed" devine prea extremist și doctrinar, partidul hotărește dizolvarea lor.

În același an, la primul Congres al scriitorilor americani ia ființă „Liga Scriitorilor Americani" prezidată de Waldo Frank, o organizație cu participare largă, care atrage scriitori bine cunoscuți și care, deși nu era afiliată unei organizații politice, unește scriitorii într-un larg front democratic, puternic influențat de ideile marxiste și de linia partidului comunist.

Analizînd astăzi, din perspectiva celor peste 30 de ani care s-au scurs de atunci, activitatea de răspîndire a marxismului în viața literară a Statelor Unite în perioada interbelică, sîntem în măsură să apreciem atît deficiențele cît și rezultatele pozitive ale acestui proces deosebit de complex.

Una din principalele deficiențe, care a îngustat considerabil aria de pătrundere a marxismului în conștiința atît a scriitorilor cît și a cititorilor americani, a fost o constantă promovare dogmatică a normelor marxiste, așa cum erau ele aplicate la realitățile sovietice, fără a se ține seama de realitățile tipic americane. Dealtfel, caracterul prea dogmatic al marxiștilor americani și unele lipsuri în activitatea de răspîndire a marxismului erau semnalate încă din 1930 în cele 10 puncte ale *Programului de acțiune* elaborat cu ocazia participării unei delegații conduse de Gold la cea de-a II-a plenară mondială a Biroului internațional al literaturii revoluționare organizată la Harkov în noiembrie 1930.

O altă deficiență se referă la vulgarizarea și absolutizarea unor concepte marxiste. De-abia în 1935 Partidul Comunist American își dă seama că a face din literatură o armă de luptă în mîinile proletariatului nu înseamnă numaidecît a-i transforma pe scriitori în conducători de greve sau pe muncitori în scriitori ; că literatura trebuie privită prin prisma dialecticii specificului ei și a interacțiunii cu factorii economici, politici și filozofici, nu considerată o simplă formă de propagandă. Dacă mulți dintre scriitori, cum ar fi Dos Passos, Cowley, Frank, Mac Leish, nu au rămas consecvenți marxismului, aceasta se datorește în mare parte faptului că problema cheie a raportului dintre artă și politică a rămas neclarificată pentru majoritatea scriitorilor americani. Și aici ne aflăm foarte aproape de o altă problemă ridicată de această perioadă de intensă propagare a ideilor marxiste în viața literară, și anume, lipsa unei critici literare marxiste de nivel calitativ superior.

Încă în *Programul de acțiune* din 1930 se arăta că s-a acordat o insuficientă atenție criticii literare marxiste, iar Waldo Frank, unul din criticii declarați marxiști, în cuvîntul la congresul din 1935 al Ligii scriitorilor, intitulat *Valorile unui scriitor revoluționar*, critica, printre alții, pe acei critici ignoranți care „transformă însuși marxismul într-o filozofie închisă în mod dogmatic și mecanic" [2]. Granville Hicks, devenit în 1933 criticul literar marxist al revistei „The Masses", recunoștea la rîndul său carențele criticii marxiste din America : „Critica marxistă în America este încă în faza copilăriei"... „Trebuie blamați criticii marxiști nepricepuți, nu marxismul" — spunea el căutînd să răspundă atacurilor ascuțite, și în

[2] *The American Writer's Congres*, ed. Henry Hart (N. Y. 1935), p. 95.

parte întemeiate, ale unor critici literari de alte formații. În același număr din ianuarie 1933 al revistei „International Literature", Hicks sintetiza după cum urmează dificultățile întîmpinate de criticul marxist în America : 1) dificultatea de a te debarasa de atitudinile burgheze, 2) sarcina de a-ți însuși corect marxism-leninismul, 3) pericolul de a aplica aceste principii mult prea dogmatic, 4) necesitatea de a păstra un contact strîns cu scriitorii revoluționari și cu realitățile situației revoluționare . La rîndul său Edmund Wilson a atras atenția în repetate rînduri asupra prejudiciului adus marxismului în Statele Unite de către o critică literară marxistă de ținută îndoielnică, subliniind necesitatea ca dezbaterile cu caracter marxist să reușească să depășească cercurile literare de stînga și să pătrundă în domeniul criticii generale" [3].

Confuzia care domnea de multe ori în rîndurile pretinșilor critici literari marxiști din America se datora fără îndoială și unei insuficiente clarificări în poziția Partidului Comunist American privind arta și literatura, dar nu este mai puțin adevărat că date fiind condițiile extrem de vitrege în care partidul își desfășoară activitatea, influența pe care a exercitat-o asupra unui mare număr de scriitori și intelectuali a fost remarcabilă. Chiar și cei care s-au îndepărtat ulterior de marxism nu au negat efectul stimulator pe care contactul cu ideile marxiste și mișcarea comunistă l-a avut asupra lor. Pe lîngă faptul că procesul de receptare a ideilor marxiste a creat o atmosferă generală de dezbateri și a dus la descoperirea și încurajarea unor noi talente, el a deschis și noi perspective asupra vieții americane și a oferit unor scriitori ca Dreiser, Steinbeck, Dos Passos, Caldwell, aspecte ale acestei vieți pînă atunci neexplorate de literatura americană. Mai mult decît atît, acest proces a adus în discuție și a elucidat în conștiința multor intelectuali adevărata importanță a factorului economic și a luptei de clasă, a demonstrat că scriitorul nu mai poate ignora factorii sociali și economici. Iată de ce după mai bine de 30 de ani de la sfîrșitul perioadei în care marxismul a acționat atît de puternic asupra lumii literare americane, în cadrul unui interviu dat la Chicago în decembrie 1973, Malcolm Cowley răspundea în felul următor la întrebarea : „după cincizeci de ani de prestigioasă carieră de critic, care este metoda critică pe care o considerați cea mai viabilă?" : „...o întrebare pe care mi-o pun ori de cîte ori mă ocup pentru prima oară de un scriitor este : la cine se referă cînd folosește pronumele NOI. Acesta este pronumele care relevă clasa socială, poziția de pe care scrie" [4].

---

[3] Wilson Edmund, *Shores of Light* (N. Y. 1952), p. 539.

[4] Rodica Mihăilă, *De vorbă cu Malcolm Cowley*, în „România literară", anul VIII, nr. 6, 1975, p. 24.

UN REPREZENTANT AL RENAȘTERII ENGLEZE TÎRZII : THOMAS BROWNE

CATRINEL PLEȘU-PETRULIAN

Renașterea tîrzie reprezintă o criză a conștiinței europene, o perioadă de tranziție cînd o transformare de imensă importanță are loc în sensibilitatea europeană. Anglia ca și Spania vor cunoaște o epocă de înflorire intensă, în timp ce cultura italiană dă semne de oboseală și decadență, iar Franța și Germania cunosc o confuzie de valori literare incerte. Această criză, cu originea în „lovitura" dată de Renaștere și Reformă universului medieval creștin, este bine cunoscută; înfruntarea dintre lumea creștină și păgînă, dintre protestanți și catolici în interiorul creștinismului, tulburările politice și războaiele religioase, lipsa unui sistem filozofic care să sugereze un răspuns coerent la noile întrebări, ne-au obișnuit să considerăm această perioadă ca pe o perioadă de pesimism, haos și violență succedînd optimismului Renașterii, cînd omul își afirma dreptul de a fi în centrul universului, simțind că lumea îi aparține și că împreună formează un întreg armonios.

Vom putea privi arta acestei perioade drept rezultatul artistic al distrugerii echilibrului dintre dimensiunea sentimentală și cea intelectuală, al distorsionării realității prin dezordinea emoțiilor și rătăcirea disperată a imaginației.

Conflictul dintre spirit și simțuri nu este, desigur, ceva nou. Uneori balanța dintre trup și spirit este dezechilibrată în favoarea spiritului; misticismul spaniol se află pe înaltele culmi atinse de San Juan de la Cruz, acolo unde, odată anihilată orice urmă de viață materială, sufletul cunoaște bucuriile veșnice într-un vid luminos. În Franța, începutul secolului XVII este marcat de conflictul dintre misticismul abstract (jansenist) și ultimii reprezentanți ai umanismului devoțional; înainte de a se coborî la punctul de vedere rațional și psihologic al lui Bossuet, spiritualitatea franceză încearcă să intre într-o comuniune directă cu esența divină pură. Aceste contraste și contradicții dovedesc că triumfătorul om al Renașterii își pierde încrederea în sine. Eroul dramelor iacobine este adeseori sfîșiat între frica de moarte și groaza de a trăi — la fel, poate, picaro-ul, eroul romanului spaniol de la sfîrșitul secolului XVI.

Umanismul Renașterii tîrzii se bazase pe *natură* și *rațiune* pentru a face din om un întreg armonios. Dar vîrsta descoperirilor geografice devenise vîrsta unor explorări mai tulburătoare : explorarea minții și a sufletului omenesc. Autobiografiile sfintei Tereza și eseurile lui Montaigne găsiseră unghere tulburătoare ale personalității umane, trecînd peste frontiera care separa conștientul de subconștient. În special Montaigne

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 3, p. 431—440, București, 1980.

prezentase viața psihică ca pe o curgere amenințător de evanescentă, veșnic în mișcare, veșnic schimbătoare iar sensibilitatea Renașterii tîrzii își păstrează cu greu un echilibru precar pe malul unor fluvii întunecate. Montaigne era un temperament eminamente echilibrat dar îndoiala și incertitudinea nu mai sînt pentru urmașii și chiar pentru contemporanii săi „le mol oreiller". Coșmarele îi bîntuie, incertitudinea devine lipsă de încredere, neîncrederea uscată și bățoasă a politicianului și a curteanului din eseurile lui Bacon, din operele lui Garcian. Visele urîte îi invadează la lumina zilei și creierele înfierbîntate de coșmare recurente dau naștere unor imagini stranii sau înfricoșătoare. Melancolia va fi „anatomizată" de Burton și va căpăta numeroase întrupări în timpul Renașterii tîrzii. Chipurile se desprind mai clar atunci cînd încep să-și piardă fragila mască de stoicism așezată peste ele cu atîta grijă de secolul XVI — iar unul din chipurile cele mai frapante este chipul hîd al morții. Un al doilea val de „Dans al morții" trece peste Europa. Gustul pentru macabru pătrunde în teatrul francez ca și în cel englez. Scheletul devine un element decorativ favorit al monumentelor italiene și tovarășul sumbru și grotesc al dragostei poetului în lirica lui Donne și Marvell. Hîrca lui Yorrick, giulgiul lui Donne, ororile lui Tourneur își au paralele pe continent. În poezia lirică franceză Agrippa d'Aubigné își decorează dormitorul cu hîrci, iar superbele sonete ale lui Jean de Sponde despre moarte conțin sumbre meditații asupra descompunerii trupului. De la „dansul morții" trecem la dansul viermilor și al spiritelor rele — dezintegrarea naturală trupească după moarte nu mai este satisfăcătoare pentru o imaginație hotărîtă să ajungă la limitele cele mai sumbre. În contrast cu paradisurile în culori pastel ale unor scriitori mistici ca Fletcher sau Crashaw, apar imaginile obsedante ale iadului; iadul epic, solemn și îngrozitor, în care dușmanii lui d'Aubigné sînt zvîrliți de un uragan de răzbunare divină, viziunile fantasmagorice, grotești ale lui Quevedo, descrierile pitorești à la Bosch ale lui Davies of Heresford în *House of Time*, cu inimi înghețate plutind pe un fluviu sulfuros, păzite de „a goblin grisly grim, fishing for a Soule" (un vîrcolac încrîncenat pescuind sufletele).

Elementul supranatural, de groază, se strecoară în viața celor vii, luînd forma magiei și a vrăjitoriei. O serie de scriitori au o personalitate împărțită („divided personality"), sau chiar o disjuncție în viziunea asupra realității, care ajunge uneori la absurd. În Italia, poetul filosof Bruno (executat în 1600) exprimă cu o incoerență sibilină cele mai îndrăznețe teorii, iar vizionarul Campanella se ocupa de ocultism scriind o poezie violentă, întunecată și abruptă.

În Franța, o stranie odă de Théophile de Viau ne pune față în față cu un univers dement unde totul este răsturnat, realitatea fiind văzută prin oglinzi distorsionate.

Pentru Renaștere întregul solid se datora uniunii complementare dintre Macrocosm, totalitatea lucrurilor și Microcosm, „mica lume" a omului. Poeții Renașterii, ca de pildă Ronsard, încercaseră, cu răbdare și dragoste, să construiască acest întreg armonios, în care regulile eterne ale naturii stăpînesc într-o magnifică ierarhie trandafirul, omul și stelele. Dar, acum, simțul proporției dispare. Imaginația amețită este atrasă de colosal, de infinit: poeți continentali ca d'Aubigné vagabondează răcnind ca niște giganți în spații interplanetare, prăvălind stele și sori. Simțul

dezastrului care străbate epoca ia proporţii apocaliptice, iar una din temele favorite ale poeziei Renaşterii tîrzii este cea a Judecăţii de apoi :

„At the round earth's imagined corners, blow Your trumpets, angels..." [1]

Pentru Donne tema va fi doar un punct de pornire, dar unui număr de poeţi europeni pare să le facă o plăcere aproape maladivă descrierea colosalei dezordini din natură. Fragmente de cosmos, mărite de angoasă la dimensiuni colosale în izolarea lor înspăimîntătoare furnizează poeţilor Renaşterii un bogat sortiment de imagini poetice. Astfel sorile şi lunile aşezate de Shakespeare pe faţa lui Antoniu.

Aceeaşi sensibilitate are, pe de altă parte, o predilecţie pronunţată şi pentru diminutiv. Umanismul devoţional petrece ore în şir în contemplarea unui strop de rouă pe petalele unei garoafe, iar poeţii francezi libertini, Théophile de Viau şi Saint Amant reduc peisajele marine la dimensiunile unui bol cu peştişori aurii şi peisajul obişnuit la cele ale unei grădini chinezeşti ; în Italia Marino este renumit pentru viziunea sa de miop asupra universului.

Nu numai proporţiile sînt atît de straniu alterate, însăşi realitatea se fărămiţează în fragmente separate ca sub efectul unui cutremur. Poeţii menţionaţi mai sus, Théophile şi St. Amant, ne oferă imagini care nu sînt numai diminutive dar şi nelegate, fragmentate, trecînd de la un obiect la altul fără a oferi o legătură logică. Tehnica lor este un fel de „pointillisme" literar ; dezordinea enumerării diferitelor obiecte care le atrag imaginaţia este accentuată de ritmul abrupt. Poate că, după cum remarca profesorul Forster în studiul său : *The Temper of 17th century German Literature*, fragmentarea subiectului este legată de fragmentarea viziunii asupra timpului : „Time is felt to be split up into a series of moments, of *occasiones* ... The poet sees one thing at a time, in ist momentary, changing aspect, and the change is an abrupt one" [2].

Această juxtapunere de imagini sau momente care nu fuzionează într-o unitate, într-un întreg, ne aminteşte de distincţia făcută de Coleridge în *Biografia literaria* între imaginaţie şi fantezie, în care fantezia este : „a mode of Memory, emanciped from the order of Time and Spaces receiving all ist material ready made from the law of association" [3]. Cuvîntul „fantezie" este un cuvînt cheie în aprecierea acestor scriitori care îl întrebuinţează extrem de des, afirmîndu-şi parcă dreptul de a urma drumul şerpuitor al reveriei lor. Definiţia lui Coleridge ar explica, poate, impresia de extremă artificialitate şi, uneori, de extremă monotonie pe care o degajă unii dintre aceşti poeţi ai Renaşterii tîrzii. Crashaw, Théophile, St. Amant, Gongora şi Marini înlocuiesc universul viu cu o lume de corespondenţe. O reţea de motive literare recurente intervine între noi şi realitate—lacrimi, răni şi inimi sîngerînde, porumbelul, pasărea Phoenix, mormîntul şi cuibul, grote, naiade, scoici şi tritoni — care devine şi mai artificială prin profuziunea de culori şi bijuterii. În poezia lui Crashaw picăturile de sînge sînt

[1] John Donne, *Holy Sonnets* (1633), 4.

[2] „Timpul se desintegrează într-o serie de momente, de *occasiones* ... poetul vede cîte un lucru pe moment, sub aspectul său schimbător, momentan şi schimbarea de la unul la altul este abruptă" ...

[3] „Un mod de a fi al memoriei neînglobat în ordinea temporală şi spaţială, primind materialul gata făcut prin legea asociaţiei".

ca rubinele și lacrimile ca perlele, în universul lui Marini și al poeților francezi marea este de email și jad, cu diamante pe creasta valurilor. În textura extrem de elaborată a lui Gongora *(Solitudes)* natura apare îmblînzită, încărcată și artificială, cu străluciri de aur și argint, ca un obiect de lux suprem. Acest univers poetic păstrează, în ciuda șirului de metafore, o soliditate dură, luminoasă, fără urme de evadare în vreun extaz shelleyan. Este greu de hotărît dacă acești poeți erau satisfăcuți să alunece peste suprafața lucrurilor cu o orbitoare strălucire sau dacă intenția lor este să comunice o experiență unică „world-experience" — cîteva din cele mai des întîlnite adjective la Gongora, de pildă : confuso, incierto, inconstante, inquieto, sînt neliniștitoare, ca și cum imaginația ar încerca să apuce cu disperare o realitate ultimă, acoperită de nori de incertitudine.

Astfel viața apare ca un șir de „fantasques tableaux" în cuvintele lui St. Amant, ca o scenă, ca un tablou, ca un vis. Am ajuns astfel la neliniștea fundamentală care stă la baza acestei artificialități deliberate, acestor viziuni schimbătoare. Simțurile și spiritul își uzurpă reciproc interesele, timpul e fragmentat în momente nelegate, cosmosul mărit la o prodigioasă infinitate sau redus la o minuțiozitate derizorie s-a dizolvat în fragmente ; bătăile neregulate ale inimii omenești pendulează între paradis și iad ; ce este realitatea ? Sensibilitatea Renașterii tîrzii este sortită să chestioneze valoarea intrinsecă a sălbaticelor ei zboruri de fantezie. De aici tema confuziei dintre realitate și iluzie, una din cele mai răspîndite teme la începutul secolului XVII. În Germania, temele „teatrul lumii", „viața ca vis", interferența și confuzia dintre „Sein" und „Schein" sînt caracteristice ; le găsim la Shakespeare, la Rotrou, dramaturgul francez, la Corneille în *L'illusion comique* sau *Le Menteur* în cunoscuta piesă a lui Calderon *La vida es sueño*. Confuziile, minciunile și magia nu sînt numai procedee artistice — ele ilustrează și accentuează afirmația repetată că ființa omenească nu este ceea ce pare, că noaptea este obscură și periculoasă și dragostea nesigură. Pastoralele la modă, franțuzești, italienești, englezești și, mai tîrziu, opera deschid porțile unui paradis de erori și deghizări, o compensație pămîntească pentru frustrații și rătăciri. Don Quijotte al lui Cervantes pare să ridice iluzia la rang de principiu vital.

Această sensibilitate torturată, tensionată, care duce la o viziune distorisionată asupra universului — mistică, morbidă sau absurdă, colosală sau diminutivă — a putut fi stăpînită și depășită. Poeții generației lui Donne, controlîndu-și imaginația și sensibilitatea, au realizat un echilibru perfect între pasiune, subtilitate intelectuală și un realism de cea mai înaltă calitate ; este limpede că poeți ca Herbert s-au eliberat de obsesiile întunecate. În majoritatea țărilor continentale secolul XVII va fi caracterizat de o căutare de certitudini, ordini și valori absolute. Pasiuni sălbatice au fost înfrînate de viața de curte și de saloane literare. Ar fi interesant de urmărit cum temele cele mai tulburătoare : sfîrșitul lumii, cimitirele, devin treptat hiperbole frivole ale poeziei galante. Stări de spirit periculoase vor fi ordonate și clasificate de poeții de curte și de „prețioase". Este semnificativ că formidabilul soare baroc, negru sau însîngerat, care prezidase atîtea catastrofe apocaliptice se va transforma, liniștitor, într-un simplu complement la gloria omenească și, cioplit în lemn simplu, devine, odată cu Ludovic al XIV-lea, simbolul regalității absolute, a cărei datorie este să mențină ordinea și ierarhia.

Clasicismul francez va fi prima și cea mai spectaculoasă răsplată a căutării disperate a ordinii în limitele rațiunii și ale naturii. Dar înaintea vremii în care umanistul „trezit" din și trecut peste criza Renașterii tîrzii să devină moralistul pentru care „studiul cuvenit omului este omul", asistăm la înfruntarea dintre umanistul secolului XVII timpuriu cu teribilele sale coșmare și aparențele înșelătoare ale unei realități confuze. Omul înfruntă lumea respectînd un cod de onoare care nu cunoaște compromisuri, încercînd să fie superior propriei sale naturi. „Pot să mă ridic mai presus decît propriul meu eu", spune un personaj din piesele lui Calderon — precedînd parcă proclamațiile pline de încredere ale unui Corneille („Je suis maître de moi comme de l'univers"), ale unui Descartes („Cogito, ergo sum") —, chiar dacă totul este un vis înșelător.

*

Poate că nici un alt scriitor nu este atît de reprezentativ ca Thomas Browne, pentru vremea în care a trăit: jumătate științifică, jumătate magică; jumătate sceptică, jumătate credulă, privind înapoi spre Mandeville și înainte spre Newton.

La începutul acestei perioade, carta libertăților intelectuale fusese întruchipată de Francis Bacon, „Buccinator novi tempori", cum îl numește Basil Willey [4]. El reformase statutul științelor naturale, proiectînd asupra lor ceva din prestigiul său personal, din magnificența sa elizabetană, din talentul său literar. Știința laică nu mai era resimțită ca demonizată; la suprafață ieșea dimensiunea ei prometeică. Faust-ul lui Marlowe, apărut cu puțin timp înainte de *Advancement of Learning*, mai era încă o mărturie a temerii fascinate cu care Evul mediu contempla cunoașterea interzisă („forbidden knowledge") a savanților profani. Pentru teologi, natura era contaminată de păcatul originar, așa încît ordinea superioară a harului trebuie căutată mai curînd în îndepărtarea de ea. Din moment ce pămîntul, apa, focul erau sferele celor șapte ierarhii ale spiritelor rele [5], studiul naturii însemna o repetare a păcatului adamic. Astrologie, alchimie, magie, acestea erau denumirile medievale ale științei și filozofiei naturii. A fost nevoie de pozitivismul subtil al unor oameni ca More, Montaignes, Bacon și Browne însuși, pentru ca încrederea într-o natură benefică, prietenoasă să se poată reface.

Ar părea simplu, la o primă vedere, să-l portretizăm pe Browne ca pe o figură din cortegiul înnoitor al lui Bacon. El este în mare măsură un experimentalist, constrîns desigur și de practica medicală căreia i s-a dedicat în tihna unei provincii engleze, după ce studiase la Oxford, Padova, Montpellier și Leyden. Tendința de a atribui evenimentelor curente cauze de ordin supranatural i se părea o ispită satanică, o divagație față de cunoașterea autentică. Avea conștiința certă a progresului adus de veacul său în domeniul cercetării umaniste. Și, ca un om „modern" ce se afla, Browne știa să adreseze, în *Christian Morals* (II, 5), un salut plin de încredere acelei „brave new world" pe care spiritul său o anticipa: o lume care se întemeia nu doar pe speculație ci, în egală măsură, pe colaborarea simțurilor cu rațiunea și bunul simț. Browne este mereu urmărit de scrupulul, tipic pentru

[4] Basil Willey, *The Seventeenth Century Backround.*

[5] Richard Hooker, *Ecclesiastical Politic*, Cartea I, partea a 4-a.

secolul XVII, al separării adevărului de eroare, al științificului de pseudo-științific, al factologiei de fabulație. Ca și Bacon, el evită confuzia dintre disciplina, întemeiată pe observație, a cercetării și manevrele magice tradiționale : „Pentru un filozof adevărat, apariția unui curcubeu nu este nici un miracol ; nimic nu e mai natural decît o eclipsă de soare sau de lună. Și totuși, cît de superstițios au fost privite asemenea lucruri de cînd cu tragedia lui Nicias și a armatei sale" [6]. Cu vechii vrăjitori Browne procedează demistificator, satanismul lor nu era decît o cunoaștere pre-științifică a „principiilor naturii". Viciul lor nu era unul moral, nu își „pierduseră sufletele" căutînd să lămurească inviolabile taine, viciul lor era doar acela al unei viziuni parțiale asupra lumii.

„Nu e nici un risc în aprofundarea acestor taine, nu există în filozofie nici un sanctum sanctorum. Lumea a fost creată pentru a fi locuită de fiare și contemplată de oameni" [7].

Contemplarea aceasta este înțeleasă potrivit unei metafore mai vechi, adoptate și de Bacon, ca un efort de *lectură* în „Scriptura" profană a naturii. Întru acestea el nu se sfiește să invoce modelul gînditorilor păgîni : „Ei știu mai bine să citească și să combine semnele sacre din natură decît noi creștinii, care aruncăm o privire mai puțin atentă asupra acestor ieroglife comune, disprețuind divinitatea conținută în întruchipările naturii[8]. Natura nu ar fi divină dacă nu ar fi sistematică. A o cerceta nu este decît a găsi principiul sistemului ei, excluzînd tot ce ține de demonismul hazardului.

Ca și Bacon, Browne se lasă format de oameni și de lucruri cu o smerenie care lasă naturii cuvîntul dintîi. Cuvintele de mai tîrziu ale lui Keats potrivit cărora „Omul nu trebuie să afirme sau să conteste nimic în mod absolut, ci doar să șoptească ceea ce știe aproapelui său". Scrisoarea din 18 februarie 1818 exprimă bine discreția metodologică a celor doi gînditori. E o umilitate și o discreție pe care urmașii lui Bacon le vor pierde. Ei vor face din experimentalism o dogmă, reducînd marele organism cosmic la un joc mecanic de cauze și efecte. În felul acesta, ei erau necredincioși lui Bacon însuși, care nu credea în intelectul atotinvadator („the meddling intellect"), a cărui furie abstractizantă riscă să distorsioneze natura.

Or, Browne își manifestă specificitatea tocmai pe linia acestei generoase trans-intelectualități baconiene, pe care epigonii lui Bacon nu o vor mai sesiza. Browne întrupează marea mișcare baconiană, fără a pierde totuși contactul cu ceea ce se afla înaintea și în afara ei. I se aplică o caracterizare pe care C.G. Jung o găsise pentru Paracelsius : mental, el era modern, anticipativ, iar sufletește, retrospectiv. Și tocmai această capacitate a lui de a trăi simultan în lumi distincte constituie farmecul inconfundabil al literaturii sale, un farmec paradoxal, manierist și baroc totodată, un farmec pe care în epoca noastră nu-l regăsim, poate, decît în amestecul de erudiție și fantasmagorie al lui Borges. Browne combină de o manieră rarisimă gustul pentru adevărul verificat, exact, cu un temperament caracterizat de el în *Religio Medici*, jurnalul său intim, drept „mereu capabil de a se minuna". El seamănă întrutotul cu acel mare amfibiu din care,

---

[6] *Pseudodoxia epidemia (Vulgar Errors)* Cartea I, cap. 2.
[7] *Religio medici*, I, XIII.
[8] *Ibidem*, I, XVI.

în opera sa, face emblema însăşi a umanităţii. Să privim mai îndeaproape bifrontalitatea de Ianus a acestui scriitor. Iată-l, de pildă, pe experimentalistul baconian, pionier al noului ev, vorbind despre şarpele cu privire ucigătoare (cockatrice), despre licorne şi sirene şi aceasta pe un ton care pare să sugereze că lumea e încă plină de minuni. Uneori se declară urmaşul lui Hermes Trismegistus şi simte, panteist, „adierea lină şi suflul dulce" al respiraţiei cosmice ; alteori priveşte lumea „ca pe un spital ; nu un han, un loc în care se trăieşte, ci unul în care se moare" [9]. Uneori sîntem îndemnaţi să trăim după preceptele severei morale păgîne, alteori să privim dincolo de Antoniu, Seneca şi Epictet spre morala nou-testamentară. Thomas Browne împărtăşeşte cu poeţii metafizici ceea ce T.S. Eliot numea o „sensibilitate unificată", rezultatul unei formaţii scolastice îmbinată cu curiozitatea nelimitată a Renaşterii şi cu melancolia iacobiană, care însemna capacitatea de a pendula liber între universuri disparate, de a reacţiona în feluri multiple şi variate la experienţele cele mai insolite ale vieţii, fără a fi limitat la reacţii stereotipe. Diverse ţinuturi ale gîndirii convieţuiau într-o abia posibilă armonie : lumea gîndirii scolastice şi a experimentului modern, lumea mitologiei clasice şi a Bibliei, a teologiei şi a demonologiei, a iubirii sacre şi profane, a acţiunii şi a contemplaţiei. Participarea la toate acestea era marca însăşi a omului cultivat. Distincţiile care ceva mai tîrziu au rupt poezia de ştiinţă, metafora de adevăr, imaginaţia de raţiune, lumea faptică de cea valorică de-abia se întrezăreau. Deocamdată episcopii şi diaconii mai scriau încă poezii lirice, iar eseul medicului de ţară despre urnele funerare *(Urn Burial)* nu avea nimic de conferinţă plicticoasă ci era, cum avea să spună, două veacuri mai tîrziu, De Quincy, „suflul zbuciumat al unui requiem răsunînd între fastul lucrurilor pămînteşti, şi liniştea sfîntă a mormîntului". Thomas Browne, ca şi poeţii metafizici, nu este implicat total în vreuna din lumile pe care le sintetizează aşa cum numai o minte liberă şi perfect echilibrată o poate face, delectîndu-se cu descoperirea analogiilor şi corespondenţelor dintre ele[10]. Duhul metafizic al acestor poeţi, calitatea specifică a comparaţiilor lui Thomas Browne, cu naivitatea sau rafinamentul lor, cu elementul de surpriză pe care îl implică, provin din faptul că aparţin unor scriitori pentru care fiecare din aceste lumi înseamnă mult dar nu totul.

Tipică pentru Browne este o anumită nonşolanţă asociativă, care îl face, de pildă, să se folosească de elemente ale culturii antice pentru a ilustra probleme de morală creştină — o hibridizare cu analogii identificabile în arhitectura barocă. Se vorbeşte în aceeaşi frază despre Vulcan şi despre Judecata de apoi, despre Apostolul Pavel şi despre Achille.

Acelaşi procedeu se aplică şi altor subiecte. Astfel, ceea ce mai tîrziu va deveni un „simplu fapt" de petrologie, este descris în termeni de lirică speculativă. Cristalul, spune Browne, este un corp mineral, „transparent, care se aseamănă cu sticla sau cu gheaţa, produs dintr-o lentă filtrare a pămîntului, obţinut din sucul său cel mai curat şi mai limpede prin intermediul şi cu ajutorul răcelii pămîntului, dar nefiind determinat

---

[9] *Religio Medici*, II, XI.

[10] Ar fi interesant de urmărit în această privinţă raportul dintre gîndirea lui Browne şi epistemologia de tip analogic ilustrată de Michel Foucault în *Les mots et les choses*, cu trimiteri la Giovanni de la Porta, Cardanus, Aldrovandi.

direct și realizat datorită acesteia, ci prin însuși spiritul său solidificator, sămînță a pietrificării și propria Gorgonă" (*Vulgar Errors* II, 1). Este evident că pentru Browne nimic nu e neînsuflețit; pînă și mineralitatea sfîrșește prin a cunoaște însuflețirea cugetului. În acest sens putem spune că știința lui devine „neștiințifică", dacă prin științific înțelegem „chimic" pur de orice asociere din alt domeniu.

Browne se resimte de pe urma antropomorfizării de sorginte aristotelică a elementelor. Întregul cosmos este dinamizat de afecte din categoria antipatiei și a simpatiei. Privitor la corali el se întreabă „dacă au fost mai întîi substanță lemnoasă convertită ulterior; sau dacă nu cumva, prin spiritul germinativ al sării de mare, au izbucnit chiar din firea lor pietroasă ramuri și crengi" (*Vulgar Errors* II, 5). Întrebuințarea frecventă a unor termeni ca „aversiune elementară", „contrarietate temperamentală", „formă ocultă" este semnificativă. La fiecare pagină forțele erudiției sale sînt mobilizate și purced în pas cu sentimentele și reflecțiile sale personale. Asupra multor fraze planează un neobișnuit amestec de geometrie și metaforă.

„Piramidele, arcadele, obeliscurile nu erau decît neregularități ale gloriei vane și enormități ale splendorii antice. Dar cea mai splendidă soluție (...) este cea care triumfă asupra mîndriei și frînge grumazul ambiției, urmărind în mod umil acea veșnicie infailibilă, față de care toate trebuie să-și reducă diametrul, pentru a fi privite numai sub unghiul contingentului" (*Urn Burial*, cap. 5).

Ironia vag melancolică și plină de toleranță față de slăbiciunile omenești, tonul cugetărilor sale despre timp și existență, izvorăsc din egala distanță dintre el și fiecare din lumile pe care le contemplă. Totul poate deveni materie primă a unei subiective ars combinatoria: „Lumea pe care o privesc, spune el, e însăși firea mea; și asupra microcosmosului pe care îl port în mine îmi arunc privirea. Cît despre celălalt (macrocosmosul) îl folosesc doar ca pe o sferă, pe care o răsucesc din cînd în cînd pentru a mă desfăta" [11]. Este totuși o eroare romantică de a-l gusta pe Browne numai pentru „ciudățenia" sa (quaintness). Mai important ar fi să căutăm să redobîndim ceva din spiritul său cuprinzător, din perspectiva căruia asociațiile sale nu apar stranii ci semnificative pentru o foarte complexă simbolică.

Stilul lui Browne este încarnarea sensibilității sale. Putem urmări pretutindeni sentimentul proximității lumilor diferite conjugat cu dorința sa de a le fructifica pe toate. Iată, de pildă, fraza reduplicată din care cîteva exemple sînt revelatoare.

„Zăceau în haosul întunecat anterior ordonării lor, în noaptea preființei (in the chaos of preordination and night of their forebeing), America și căile neumblate ale adevărului (The America and untravelled paths of truth)"; „cărarea îngustă și poarta cea strîmbă a binelui (the funambulatory Track and narrow Path of Goodness)"; „urcușul și drumul pieptiș care duce la Curtea Dreptei Judecăți (the Hill and asperous way which leadeth unto the House of Sanity); „circumvoluțiile și rotunjimile sferice ale cepei (the circinations and spherical rounds of onions)" etc. Desigur, Browne valorifica pînă și ambiguitatea funciară a limbii engleze —

[11] *Religio Medici*, II, XI.

— jumătate latină, jumătate saxonă. Tatonînd în căutarea expresiei optime, el recurge, pe rînd, la fiecare din cele două rezervoare etimologice. În exemplele de mai sus, un termen latin (sau grecesc) este însoţit de unul saxon sau unul mai rar de unul mai frust. Nimic, pare să creadă Browne, nu poate fi complet fără să se utilizeze efectul de contrast şi totodată complementar între cuvîntul mai abstract sau ieşit din comun şi celălalt, mai simplu, mai concret. Să urmărim spre exemplificare transcrierea acestui pasaj din *Urn Burial*.

„Noi, care am fost hărăziţi să ne naştem în aceste vremuri amurginde, sîntem, în chip providenţial, scutiţi de asemenea închipuiri şi, fiind îndemnaţi să contemplăm fărîma de viitor ce ne-a mai rămas, sîntem prin firea lucrurilor alcătuiţi spre a cugeta la lumea de apoi, şi nu ne-ar fi iertat să nu luăm seama la acea trecere care face din piramide castele de nisip şi din toate cîte au fost o singură clipă". Numai o sensibilitate atît de cuprinzătoare ca cea a lui Browne, căreia, chiar în plină desfăşurare didactică, lumea sentimentelor obişnuite nu îi este străină, putea salva un pasaj ca cel de mai sus de a cădea în pedanterie dizolvîndu-i masivitatea într-o graţioasă ironie.

Aflat în perimetrul celui mai rarefiat univers de gîndire, Browne ştie să facă loc, pe neaşteptate, unei extreme libertăţi literare şi spirituale. Noul ev era aproape prea greu de purtat pe umeri pentru cei care-l creaseră. „Deprinşi cu faptul de a-l vedea pe Platon corectat de Aristotel, pe Aristotel interpretat greşit de comentatori şi pe aceştia, la rîndul lor, răsturnaţi de Copernicus şi Galilei, mulţi gînditori ai Renaşterii tîrzii şi-au găsit refugiul în scepticismul faţă de orice sistem filozofic — inclusiv faţă de scepticism", spune Frank Livingstone Hantley în cartea sa despre Browne. O anumită tentaţie sceptică va fi cunoscut şi Thomas Browne, cititor, probabil, al lui Sextus Empiricus : „Am trecut prin toate sectele, dar în nici una nu mi-am aflat odihna ; şi cu toate că, după primele mele cercetări şi străduinţe de tinereţe păream a fi trecut de partea peripateticienilor, a stoicilor sau a Academiei, am înţeles, pînă la urmă, că cei mai înţelepţi sînt mai curînd scepticii, zăbovind ca Ianus pe pajiştea cunoaşterii. Am, prin urmare, pentru a sta de vorbă şi a mulţumi minţile altora, o filozofie comună şi sigură, pe care am învăţat-o la şcoli şi, pentru a mă mulţumi pe mine însumi, o alta, mai discretă, născută din experienţă — Solomon, care, de pe culmea ştiinţei, se plîngea de neştiinţă, nu mi-a potolit numai îngîmfarea ci şi străduinţele" [12].

Unii peripateticieni, stoici, epicureici, susţin că au găsit „adevărul". Alţii, neoplatonici, disperă de a nu-l putea repera. Primul grup i se pare lui Browne vinovat de a atribui un „preamult" raţiunii, ceilalţi, de a-i atribui mai puţin decît ea merită, în calitatea ei de chip al înţelepciunii divine. Recomandabil, spune el, e scepticismul faţă de ambele direcţii, căutarea răbdătoare a unui adevăr care chiar necunoscut încă, nu e de necunoscut. Scepticism, prin urmare, dar nu înţeles ca neîncredere dogmatică ci ca treaptă a evoluţiei interioare, ca una din vîrstele inevitabile ale spiritului. Astfel înţeles, spune William Mitchell în *The Meaning of Skepticism*, pare să „marcheze perioada de tranziţie între crezul copilului şi crezul bărba-

[12] *Religio Medici*, II, 8.

tului (. . .) Adevărul pare a fi undeva foarte departe și căutarea lui înseamnă zbucium". Expresia lui Browne pentru această experiență sceptică este „o pioasă și înțeleaptă discreție", care îl distinge de scepticismul destins al lui Montaigne și cel excesiv, rigid al lui Hobbes.

În intimitatea bibliotecii sale, atunci cînd stoicii pe care-i citea vorbeau cu prea multă siguranță de capacitatea absolută a rațiunii de a-l ridica pe om peste celelalte creaturi, Browne își permitea să se îndoiască. Și cînd hermeticii mistici se înălțau prea departe de pămînt în zborul sufletelor lor, se întreba dacă vreunul din ei încercase vreodată „Extazul, transformarea, sărutul mirelui și absorbția în umbra divinității".

Astfel, în oricare din lumile sale posibile s-ar afla, el își amintește mereu de celelalte, răsucindu-le în fața ochilor ca pe o sferă, pentru a se desfăta.

DON QUIXOTE, ROBINSON CRUSOE AND RABINDRANATH TAGORE

DEBIPADA BHATTACHARYA*

Don Quixote is one of the books that allured people belonging to all classes, of all ages in all times all over the world. As the saying goes, 'children handle it, youngsters read it, grown men understand it and old people applaud it'. In Universal Literature *Don Quixote* comes under the category of books which we Indians call *cirāyata sāhitya* or eternal literature.

Towards the end of a sad, painful and tormented life. Cervantes started writing a book in 1603 that brought him immortality after death. This book was *Don Quixote*. Its first volume was published in 1605 and the second in 1615, just a year before its author bid adieu to the world.

During the sixteenth and seventeenth centuries a new economic class came into power in Europe to which the feudal society had to give way. *Don Quixote* hit an axe of irony at the romantic tales inspired by the idea of chivalry associated with feudal age. Cervantes belonged to a bourgeois family; perhaps this made it possible for him to mock at the traditions and so-called ideals of the medieval society. In the foreword of his book he wrote:

> "For your subject being a Satire on Knight-errantry is so absolutely new, that neither Aristotle, St. Basil nor Cicero ever dreamt or heard of it. Those fabulous extravagances have nothing to do with the impartial punctuality of true history; (...) Nothing but pure Nature is your business; (...) And since the writing of yours aim at no more than to destroy the authority and acceptance the books of Chivalry have had in the world (...) keeping your eye still fixed on the principal end of your project, the fall and destruction of that monstrous heap of ill-contrived romances, which though abhorred by many so strangely infatuated the greater part of mankind".

Cervantes was successful in this respect. Futile attempts of feudal society to resist the uprise of the bourgeoisie has been aptly symbolised in this novel.

It is difficult to ascertain when *Don Quixote* was first mentioned in Indian literature. To our knowledge Baṅkimcandra Caṭṭopādhyāya (1838—1894)[1] was the first Bengali author to speak about it. At least two references to *Don Quixote* are found in his works.

---

* Dr. Debipada Bhattacharya is Vice-Chancellor of Rabindra-Bharati University in Calcutta and author of several volumes of literary criticism. The present article appears in *Rabīndra-caryā (Discussion on Rabindranath Tagore)* from where it has been translated exclusively for RITL with the permission of the author.

[1] First Indian novelist. Critic and commentator of *Mahābhārata*.

Rev. ist. teorie. lit., tom. 29, nr. 3, p. 441—446, Bucureşti, 1980

In 1873 Īśvarcandra Vidyāsāgar (1820—1891) [2] published his *Dvitīya pustaka (Second Book)* against polygamy. As Baṅkimcandra was of the opinion that polygamy as an institution had already ceased to exist in Indian society, he remarked,

> "Under this circumstance, many would remember *Don Quixote* to see a great warrior like Vidyāsāgar to hold arms against the demon of polygamy" [3].

The comparison between Vidyāsāgar's attacking polygamy and Don Quixote's fight against windmills is full of artistic sensitivity [4].

Another mention is found in Baṅkimcandra's *Kamalākānter daptar (Notebook of Kamalākānta)* [5]:

> "We can write good novels; instead of writing trash we wanted to write an epilogue to *Don Quixote* or *Gil Blas*" [6].

This proves beyond doubt that Baṅkimcandra read *Gil Blas de Santillane* of Le Sage. The latter, constructed in the same way as *Don Quixote* portrays the eighteenth century French life through satire and humour. Perhaps this made the author mention them together.

Another reputed Bengali author Kṛṣṇakamal Bhaṭṭācārya (1840—1932) told one of his contemporaries:

> "An idea of European chivalry can be had from the famous Spanish writer Cervantes's novel *Don Quixote*. In fact, the author has depicted the ridiculous features of chivalry, which came to its overy end at his time" [7].

Then comes Rabīndranāth Tagore (1861—1941). It seems Tagore was an admirer of this book. At a later period of his life he wrote in a poem:

> "Your Pañcu is the *Don Quixote* of Bengal.
> His whims appear
> in the imagination of born whimsicals
> of all times and all lands" [8].

About Sancho Panza Tagore writes in *Sāhityer pathe (On the Way to Literature)* published in 1936:

> "Sancho Panza is a mere valet of Don Quixote. Translated into life, he would go unnoticed among the heaps of facts of the ever-changing world. Who would be able to identify him amongst the millions of valets? But the valet of Don Quixote has

---

[2] Educationist, Sanskrit scholar and prolific translator from Sanskrit and English. Translated works of Kālidāsa, Bhavabhuti, Shakespeare and *Aesop's Fables* in Bengali. One of the founders of Bengali prose. On the other hand, a militant fighter against social evils and age-old, stagnated traditions. At his initiative, the British Government passed the Widow Remarriage Act in India in 1856, for which Vidyāsāgar found sanction in legal codes of ancient India.

[3] Caṭṭopādhyāya, B., *Bahuvivāha (Polygamy)* in *Baṅkim racanāvalī (works of Baṅkim*, Sāhitya saṁsad, Calcutta, vol. II, 1969, p. 315.

[4] Polygamy has been forbidden by law in Republic of India.

[5] A series of satirical monologues of a whimsical character attacking social prejudices.

[6] Caṭṭopādhāya, B., *Kamalākānter patra (Letters of Kamalākānta* — a part of *Notebook of Kamalākānta)*, letter no. 1 in *Baṅkim racanāvalī*, quoted ed., vol. II, p. 92.

[7] Gupta, B. B., *Purātan kathā (Memoirs of Old Days)*, vidyā bhānati, vol. I, Calcutta, 1966, p. 336.

[8] Ṭhākur, R., *Khyāti (Fame)* in *Punaśca (Postscript)* in *Rabindra-racanāvalī (Works of Rabindra)*, Visvabharati edition, Calcutta, vol. XVI, 1965, p. 84.
A volume of unrhymed poems, a new experiment in Bengali poetry, *Postscript* was published in 1932. The respective poem is written as a letter from one author to another, hinting at the futility of sensational literature in comparison with the permanent value of classics, of which the imaginary novel *Whims of Pañcu* seems to be an example.
N.B. Rabīndranāth used to sign his name as Ṭhākur in Bengali and Tagore in English

now become universally known. All rejoice his intense reality. Biographies of all Viceroys of India taken together would fade away in insignificance in comparison with the life of this valet" [9].

Cervantes was one of the pioneers in introducing realism and individual characters in novels. Tagore's comments pinpoint these two characteristics of *Don Quixote*. The unique individuality and the 'intense reality' of the above character were revealed to his power of fine and critical observation.

It is possible that Tagore read *Don Quixote* during his first visit to England in 1878—1880 or immediately after his return to India. Tagore's niece Indrā Devī wrote in her memoirs, "Father gave us an elegant edition of Cervantes's *Don Quixote*" [10]. The authoress was seven years old when Rabīndranāth visited her parents in England. Perhaps the poet read this particular volume.

After Tagore, Pramatha Caudhurī (1868—1948) [11]. In his article *Bhāratcandra*, Caudhurī wrote about the humourous aspects in the writings of this eighteenth century Bengali poet [12], despite the pains and conflicts in personal life, and in this respect compared him with Cervantes :

"The personal life of Cervantes, the second Shakespeare of Europe, was utterly miserable. Yet the world of literature has for ever been illuminated with the smiles of his creation. Europeans call smiles like his heroic. It is not a heroism of war front, but the heroism of making light of the troubles of practical life" [13].

The remark is absolutely true and reveals the author's sincere respect for Cervantes.

So, it is seen that Don Quixote was read and admired in all periods of modern Bengali Literature. Its admiration has not known its decline till now.

Robinson Crusoe influenced the 'born romantic' [14] Rabindranath Tagore more than *Don Quixote*. In one of the Hibbert Lectures at Oxford University, Tagore said :

"When I was young. I had the great fortune of coming upon a Bengali translation of Robinson Crusoe. I still believe, it is the best book for boys that has ever been written. There was a longing in me when young to run away from my own self and be one with everything in Nature" [15].

---

[9] Ṭhākur, R., *Sāhityatattwa (Theory of Literature)* in *Sāhityer pathe* in *Rabindraracanāvali*, quoted, ed. vol. XXIII, 1958, p. 449.

[10] Devī, I., *Rabindrasmṛti (Recollections about Rabindra)*, Calcutta, p. 44. N.B. Indira Devi was the daughter of Rabīndranāth's elder brother Satyendranāth Ṭhākur and wife of Pramatha Caudhurī (see note 11). A writer herself, she was a specialist on European music.

[11] Short story writer and essayist. Introduced a new style in Bengali prose. Edited a Bengali journal *Sabujpatra (Green Leaves)*, where Tagore and other great writers of the day used to contribute.

[12] Bhāratcandra Rāy (c. 1712—1760) was the last great poet in pre-modern Bengali literature. Well-versed in Persian, then Court language of Bengal, he was a poet of urban life.

[13] Caudhurī, P., *Prabandha saṁgraha (Collected Essays)*, Visvabhārati, Calcultta, vol. I, 1974, p. 214.

[14] In a poem *Romantic* (1940), Tagore, like Eminescu, declared himself a romantic. The poem is included in the volume *Navajātaka (Newly Born)*. See *Rabindra-racanāvali* quoted ed., vol. XXIV, 1958, pp. 46—48.

[15] Tagore, R., *The Teacher* in *The Religion of Man*, London, 1931, p. 173.

In his boyhood days Tagore always felt an urge for running out of the 'prisons' of brick and stone structures of the cities, far away from the artificial system of education in schools and to be one with Nature. In *Robinson Crusoe* he found a partial resemblance of his feelings. The resemblance was partial, because, he believed that man's desire to integrate with Nature was typically Indian and that the desire of extending human consciousness in Nature originated in ancient India. The situation was different in Europe :

> "In *Robinson Crusoe*, the delight of the union with Nature finds its expression in a story of adventure in which the solitary Man is face to face with solitary Nature, coaxing her, co-operating with her, exploring her secrets, using all his faculties to win her help. This is the heroic love-adventure of the West, the active wooing of the earth"[16].

Tagore says in continuation :

> "Robinson Crusoe's island comes to my mind when I think of some Institution where the first great lesson in the perfect union of Man and Nature, not only through active communication and intelligent ways can be had unobstructed"[17].

Here Tagore admits both ways of union of Man with Nature, Indian and European; pays tribute to both Mary and Martha.

In his article *Baṅkimcandra*, Tagore remembers *Robinson Crusoe* among the books read in his childhood[18].

Another reference is found in a draft of Tagore's *Jīvansmṛti (Recollections of Life)* :

> "Since my childhood I swallowed all Bengali books that came to my hand. At that time children's literature was not so varied. We fed ourselves with the stories of mermaids, *Story of Suśilā*[19] and *Robinson Crusoe*. I cannot remember how many times I read *Robinson Crusoe*. Is there any other book like this for children? It is surprising that a Bengali translation of *Robinson Crusoe* is not available nowadays, though so many children's books with coloured pictures are published. I am lucky that I was not born in these days. If I were born in modern Bengal, I would not have had occasion to read *Rāmāyaṇa* and *Mahābhārata*, would not have been told fairy tales, nor would this valuable gem of *Robinson Crusoe* would have reached my hands"[20]

During his travels on the river Padmā in 1892, Tagore rememberd the books read in his childhood. In a number of letters written to Indirā Devī, the unforgettable descriptions of the river landscape has mingled with the expressions of various sentiments of the author. In a letter on his way to Goālanda (now in Bangladesh — translator's note) he writes :

> "The landscape before me has nothing spectacular. A lonely island of yellow sand, devoid of any vegetation, an empty boat anchored at it and a river with its water turned light blue under the reflection of the sky. I cannot express how they make me feel. It seems the longing born in those days, when I read *Arabian Nights* locked up in a room under the supervision of servants and accompanied the merchant Sindbad in his voyage to new lands, is still alive in me. I am sure, the river bank and

---

[16] *Ibidem*, p. 174.

[17] *Ibidem*.

[18] Ṭhākur, R., *Baṅkimcandra* in *Sādhanā* (monthly review edited by Tagore), no.1, 1906. See *Rabīndra-racanāvalī* quoted ed. vol. IX, 1958, p. 549.

[19] *Suśilār upākhyān (Story of Suśilā)*. Written by Madhusūdan Mukhopādhyāya and published in 3 volumes in Calcutta in 1859. Highlights the benefits of women's education and comments on the laudable role of christian missionaries in this field.

[20] Chapter on *Childhood Studies* in *Jīvanasmṛti (Recollections of Life)*. Quoted from a draft manuscript preserved in the Rabindrasadan Museum, Visvabhāratī, Śāntiniketan.

the far-away fields could not have aroused such sentiments, if I had not read *Arabian Nights* and *Robinson Crusoe*, had not heard fairy tales when I was young. I could not have looked at the world as I do now[21]".

In another letter written from the small town of Silāidaha (now in Bangladesh —trs note) after two months, Tagore describes how deeply he was impressed to read *Paul and Virginia* and *Robinson Crusoe*. Impressions of childhood lasted long :

"As I get up every morning. I see the river on my left and its bank bathed in sunshine on my right. Sometimes looking at a picture you feel like saying 'Oh, if I could be there!' A desire like this seems to be satisfied here. As if I am living inside a painting where there is no trace of hard reality. When I saw pictures of strange vegetation and unknown seas in books like *Paul and Virginia* and *Robinson Crusoe*. my mind wandered in distant lands. The sunshine of Silāidaha reminds me of those pictures seen in childhood [22]".

Paul and Virginia was serially published in the magazine *Abodhabandhu (Friend of the Simple-minded)* in 1867—1868 in the Bengali translation of Kṛṣṇakamal Bhaṭṭācārya. In *Recollections of Life* Tagore described how this book fascinated him. His fascination for *Robinson Crusoe* was not less either.

In this context we may quote from *Āmār bālyakathā (About my Childhood)* of the poet's elder brother Satyendranāth Ṭhākur :

"At the age of seven I was admitted to Hindu School, then called Hindu College.[23] In the first two years I received two prizes — the second was a pictorial edition of *Robinson Crusoe*. I doubt if there are any other books so pleasant-reading for boys" [24].

Defoe's *The Life and Surprizing Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* was published in 1719 seven years before Swift's *Gulliver's Travels* (1726). At that time Bengal was governed by Murśidkuli Khān [25] on behalf of the Sultan at Delhi. The Battle of Plassey took place after 38 years in 1757.

Robinson Crusoe made its way to India after a century. It is known from an announcement in the paper *Bengal Hurkaru (Courier of Bengal*; 'hurkaru' seems to be an English deformation of the Hindi word 'harkarā' courier—trs. note) in 1825 that St. Andrews Library and Hurkaru Library of Calcutta were importing some English books including works of Defoe, Swift and Richardson. In December 1850the Vernacular Literature Society[26] was founded in Calcutta. *Robinson Crusoe* was one of the first books the Society resolved to translate.

According to its decision, an Englishman J. Robinson translated *Robinson Crusoe*. It was published in 1852 with the title *Rābinson krusor*

---

[21] Ṭhākur, R., *Chinnapatārvalī (Torn Letters)*. Calcutta, 1963, letter no. 58, p. 96. (*Scrisori rupte*, trad. A. Bhose, București, 1978)

[22] *Ibidem*, letter no. 70, p. 110.

[23] Established in Calcutta in 1817. Graduates of this college, like Debendranāth Ṭhākur, father of Rabīndranāth, left a remarkable contribution in development of Bengali literature and Indian culture in general. The formation of Bengali Theatre owes a lot to Hindu collegians.

[24] Ṭhākur, S., *Āmār bālyakathā*, Calcutta, n. d,. p. 46.

[25] Nabab of Bengal from 1717 to 1740.

[26] Set up in 1851 in Calcutta as an auxiliary to School Book Society (see note 27) for publication of instructive and entertaining books at low cost. Translation of Sanskrit and English books into Bengali was one of its objectives. The Society also brought out the magazine *Vividhārthasaṁgraha (Collection of Various Matters)* edited by the famous orientalist Rājendralāl Mitra (died 1891).

bhraman bṛttānta (Description of Travels of Robinson Crusoe). It appears that Tagore read a revised version of this translation corrected by Hariścandra Śarmā, a professor of Calcutta. In the preface to this edition (1870) Śarmā wrote :

> "There is no doubt that on reading this book one can be well-advised on worldly affairs. This was the consideration that led the Vernacular Literature Society to get this translated into Bengali. It was reprinted twice and all three editions were fully sold. Directors of the School Book Society [27] felt the necessity for correcting its language and gave the charge of doing the needful to Mr. Prasanna Kumār Sarvādhikārī. Principal of Sanskrit College and a member of the society. He was kind enough to entrust me with this work. I have done my best to improve the language of the book" [28].

Rabīndranāth Tagore was nine years old when this edition was published. It is not known if he was 'well-advised on worldly affairs' after reading this book. But there is no doubt that the mysterious loneliness of the solitary island and the soft melody of the distant forests stirred his blood. So he remembered at a later age :

> "It seems that the sub-conscious remembrance of a primeval dwelling place (...) dark whispers of the forest was constantly stirring my blood with its call" [29].

Lastly, we may quote from a letter of Tagore from Silāidaha (1901) addressed to his friend Priyanāth Sen, whom he called 'mariner on the oceans of literature' :

> "Entrance of storms is strictly prohibited to the place, where I am stationed now. Robinson Crusoe would never have been jealous of this place" [30].

Crowd, noise and humdrums of city life always tormented Rabīndranāth. Did not his ever-fugitive mind long for accompanying Robinson Crusoe ?

Notes and translation from Bengali
AMITA BHOSE

---

[27] Established in Calcutta in 1817 for publication of textbooks in Bengali.
[28] Śarmā, H., *Rābinson Kruśo*, Vernacular Literature Society. Calcutta, 1870 p. 1.
[29] Tagore, R., *The Teacher* in *The Religion of Man*, p. 174.
[30] Ṭhākur, R., *Cithipatra (Correspondence*—posthumous publication) vol. VIII, Calcutta. The letter is dated 16.2.1901.

MOLDOVA CONTESEI DASH ȘI A LUI ALEXANDRE DUMAS

ANDREI PIPPIDI

II

O soartă asemănătoare a avut un roman de Alexandre Dumas -tatăl care, dealtfel, prezintă cu *Mikaël le Moldave* analogii numeroase și sugestive. Referința care ne-a pus pe urmele lui se găsește în excelenta biografie a lui Dumas de Henri Clouard [28]. Titlul, *Les mille et un fantômes*, nu conține nici o aluzie explicită dar comentatorul menționa că acțiunea se petrece în Europa răsăriteană și cita numele unor personaje (Kostaki, Grégoriska), cu o rezonanță românească. Ni s-a părut de aceea că enigma merita dezlegată.

Opera, de fapt o culegere de nuvele între care există într-adevăr una localizată în Moldova, a fost publicată în două volume la Paris, în 1849. Sub pretextul întîlnirii mai multor prieteni în casa primarului din Fontenay-aux-Roses (localitate aflată pe atunci la oarecare depărtare de Paris), se povestesc opt întîmplări înfricoșătoare, apelînd foarte insistent la ocult și supranatural [29]. Cea dintîi, care dă prilejul anchetei cu care debutează cartea, este o crimă comisă de un pietrar din Montrouge și, descriind asprele condiții de viață ale acestor muncitori, Dumas a produs aici cîteva pagini de un realism impresionant. Faptele relatate ar fi avut loc la 1 septembrie 1831, deși dacă scriitorul se recomandă „auteur dramatique, âgé de *27* ans, demeurant à Paris, rue de l'Université, 21", ar trebui să ne găsim în 1829. Între oaspeții care contribuie fiecare cu povestirea lui sinistră apare arheologul Alexandre Lenoir (1762—1839), „le créateur du musée des Petits-Augustins" (actualul muzeu Cluny) care comunică interesante informații, probabil exacte, despre deshumarea regilor Franței în august 1793, cu ocazia devastării necropolei de la Saint-Denis de către revoluționari.

---

[28] Henri Clouard, *Alexandre Dumas*, Paris, 1955, p. 243—244. Autorul, cunoscut istoric literar, înainte de studii despre Balzac și Nerval a scris cartea, cîndva celebră, *Les disciplines. Nécessité littéraire et sociale d'une renaissance classique*, Paris, 1913; pe atunci se ocupa de Barrès și Maurras ...

[29] Tabla de materii: I. La rue de Diane à Fontenay-aux-Roses; II. L'impasse des Sergents; III. Le procès-verbal; IV. La maison de Scarron; V. La soufflet de Charlotte Corday; VI. Solange; VII. Albert; VIII. Le chat, l'huissier, et le squelette; IX. Les tombeaux de Saint-Denis; X. L'Artifaille; XI. Le bracelet de cheveux. Capitolele XII—XV formează nuvela pe care o analizăm aici.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 3, p. 447—455, București, 1980.

Nuvela care ne-a atras atenţia, destul de întinsă pentru a forma un roman de sine stătător (150 de pagini), se împarte în patru episoade: „Les monts Krapacks" („Carpathes" în ediţia a doua), „Le château de Brankovan", „Les deux frères" şi „Le monastère de Hango".

Povestitoarea, pe obrazul căreia o veşnică paloare este stigmatul grozăviilor trăite, ar fi o tînără poloneză refugiată în Moldova în timpul ultimului război ruso-polon (aici Dumas datează din 1825, printr-o confuzie cu conspiraţia decembriştilor, marea insurecţie din noiembrie 1830 şi luptele care i-au urmat). Îndreptîndu-se către „le couvent de Sahastru", pe versantul meridional al Ceahlăului — acelaşi cu Ciribucu, întîlnit şi la contesa Dash, dar înaintea ei la Asachi, în 1840 — călătoarea contemplă un peisaj măreţ: „Nos monts Carpathes ne ressemblent point aux montagnes civilisées de votre Occident. Tout ce que la nature a d'étrange et de grandiose s'y présente aux regards dans sa plus complète majesté. Leurs cimes orageuses se perdent dans les nues, couvertes de neiges éternelles: leurs immenses forêts de sapin se penchent sur le miroir poli de lacs pareils à des mers; et ces lacs jamais une nacelle ne les a sillonnés, jamais le filet d'un pêcheur n'a troublé leur cristal, profond comme l'azur du ciel; la voix humaine y retentit à peine de temps en temps, faisant entendre un chant moldave auquel répondent les crix des animaux sauvages; chant et cris vont éveiller quelque écho solitaire, tout étonné qu'une rumeur quelconque lui ait appris sa propre existence. Pendant bien des milles, on voyage sous les voûtes sombres de bois coupés par ces merveilles inattendues que la solitude nous révèle à chaque pas, et qui font passer notre esprit de l'étonnement à l'admiration. Tantôt ce sont des cascades improvisées par la fonte des glaces qui, bondissant de rochers en rochers, envahissent tout à coup l'étroit sentier que vous suivez, sentier tracé par le passage de la bête fauve et du chausseur qui la poursuit; tantôt ce sont des arbres minés par le temps qui se détachent du sol et tombent avec un fracas terrible qui semble être celui d'un tremblement de terre, tantôt enfin ce sont les ouragans qui vous enveloppent de nuages au milieu desquels on voit jaillir, s'allonger et se tordre l'éclair, pareil à un serpent de feu". Prin gîndul nimănui n-ar trece că Dumas n-a fost niciodată în Moldova. Descrierea continuă: „Puis... vous avez des steppes sans fin, véritable mer avec ses vagues et ses tempêtes, savanes arides et bosselées où la vue se perd dans un horizon sans bornes; alors ce n'est plus la terreur qui s'empare de vous, c'est la tristesse qui vous inonde; c'est une vaste et profonde mélancolie dont rien ne peut distraire; car l'aspect du pays, aussi loin que votre regard peut s'étendre, est toujours le même. Vous montez et vous descendez vingt fois des pentes semblables, cherchant vainement un chemin tracé: en vous voyant ainsi perdu dans votre isolement, au milieu des déserts, vous vous croyez seul dans la nature, et votre mélancolie devient de la désolation. En effet, la marche semble être devenue une chose inutile et qui ne vous conduira à rien; vous ne rencontrez ni village ni château, ni chaumière, nulle trace d'habitation humaine. Parfois seulement, comme une tristesse de plus dans ce morne paysage, un petit lac sans roseaux, sans buissons, endormi au fond d'un ravin comme une autre mer Morte, vous barre la route avec ses eaux vertes, au dessus desquelles s'élèvent à votre approche quelques oiseaux aquatiques aux cris prolongés et discordants. Puis, vous faites un détour, vous gravissez la colline qui

est devant vous, vous descendez dans une autre vallée, vous gravissez une autre colline, et cela dure ainsi jusqu'à ce que vous ayez épuisé la chaîne moutonneuse qui va toujours en s'amoindrissant". În sfîrșit, o nouă imagine precisă în detaliile ei miniaturale ca un tablou de Jodocus van Momper : „Cette chaîne épuisée, si vous faites un coude vers le midi, alors le paysage reprend du grandiose, alors vous apercevez une autre chaîne de montagnes plus élevées, de forme plus pittoresque, d'aspect plus riche ; celle-là est toute empanachée de forêts, toute coupée de ruisseaux ; avec l'ombre et l'eau, la vie renaît dans le paysage ; on entend la cloche d'un ermitage ; on voit serpenter une caravane au flanc d'une montagne. Enfin, aux derniers rayons du soleil, on distingue, comme une bande de blancs oiseaux appuyés les uns aux autres, les maisons de quelque village qui semblent s'y être groupées pour se préserver de quelque attaque nocturne". Nota finală comunică o neliniște premonitorie.

Ca intrare în materie, deși paginile citate sînt incomparabil mai bogate, ca imaginație și vocabular decît pasajul corespunzător din *Mikaël le Moldave*, nu sîntem departe de romanul contesei Dash. Drumul ocolește „les tours en ruines de Niamtzo" și călăuza cîntă un cîntec („une chanson morlaque") care e reprodus „dans toute sa sauvage tristesse, dans toute sa sombre simplicité" :

„Dans le marais de Stavila,
Où tant de sang guerrier coula,
Voyez-vous ce cadavre-là!
Ce n'est point un fils d'Illyrie,
C'est un brigand plein de furie
Qui, trompant la belle Marie,
Extermina, trompa, brûla.

Une balle au coeur du brigand
A passé comme l'ouragan,
Dans sa gorge est un yatagan.
Mais depuis trois jours, o mystère,
Sous le pin morne et solitaire,
Son sang tiède abreuve la terre
Et noircit le pâle origan.

Ses yeux bleus pour jamais ont lui,
Fuyons, tous, malheur à celui
Qui passe au marais près de lui,
C'est un vampire! La loup fauve
Loin du cadavre impur se s uve,
Et sur la montagne au front chauve,
Le funèbre vautour a fui"

Nu e, în realitate, decît versificarea unui scurt poem în proză de Prosper Mérimée, apărut din 1827 împreună cu altele, sub titlul *La Guzla ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine*. Iată începutul : „Dans le marais de Stavila auprès d'une source, est un cadavre étendu sur le dos. C'est ce maudit Vénitien qui trompa Marie, qui brûla nos maisons. Une balle lui a percé la gorge,

un ataghan s'est enfoncé dans son coeur; mais depuis trois jours qu'il est sur la terre, son sang coule toujours rouge et chaud" etc. [30]

Intriga se înnoadă brusc cînd tînăra polonă, pe nume Hedwige, cade în mîinile unei cete de haiduci — descrişi probabil după gravurile *Albumului* lui Bouquet din 1843 : „Tous ces hommes, vêtus de peaux de mouton, portaient d'immenses chapeaux ronds, couronnés de fleurs naturelles, comme ceux des Hongrois" — şi e salvată de fratele căpeteniei lor. Cei doi fraţi rivali se cheamă Kostaki şi Grégoriska, unul blond şi altul brun, desprinşi parcă dintr-un bal costumat („son costume se composait de la robe moldave garnie de fourrures et serrée à la taille par une écharpe à bandes d'or et de soie. Un sabre recourbé brillait à sa main et quatre pistolets étincelaient à sa ceinture". Altădată, acelaşi va apărea înveşmîntat în catifea verde şi caşmir roşu, purtînd „le splendide et majestueux costume magyare". Sau : „Il était vêtu d'une espèce de tunique en velours noir; un petit bonnet pareil à celui de Raphaël, orné d'une plume d'aigle, couvrait sa tête; il avait un pantalon collant et des bottes brodées"). Amîndoi o conduc la locuinţa lor, „un château moldave bâti au quatorzième siècle", şi chiar dinainte de a ajunge, fiind în seama lui Kostaki, eroina se simte ca „la Lénore de la ballade de Burger, emportée par le cheval et le cavalier fantômes".

Castelul, după unii palatul cnejilor de la Hangu [31], nu e încă o ruină venerabilă, deşi nu oferă străinei confortul cu care a fost obişnuită. În schimb, detaliu evident imaginar, „dans des niches se tenaient debout, plus grandes que nature, trois statues des Brankovan". Căci fraţii aparţin acestei familii, mama lor fiind o prinţesă Brîncoveanu, „ la dernière descendante de cet illustre chef que firent tuer les Cantimir". Din cele spuse se înţelege numaidecît că Dumas a citit pe contesa Dash. În schimb, Grégoriska, născut dintr-o primă căsătorie a mamei sale cu „Serban Waivady, prince comme elle, mais de race moins illustre" nu e decît frate vitreg cu Kostaki, haiducul, al cărui tată fusese „un comte Giordaki Koproli, moitié Grec, moitié Moldave". Situaţie schilleriană, după cum se vede. Fratele cel mare, educat în Franţa şi Germania, s-a înapoiat în castelul strămoşilor, ca Mikaël. Smaranda, bătrîna doamnă, se aseamănă şi ea cu Ruxandra din romanul contesei Dash. Dar principalul motiv tratat (unul dintre fraţii îndrăgostiţi de aceeaşi femeie îl va ucide pe celălalt, care însă reapare, în chip de fantomă răzbunătoare, pentru a o tîrî pe iubită în mormîntul său) este de origine byroniană. *Oscar of Alva*, poemul romanticului englez (1807), exista într-o versiune în proză în limba franceză, de Amédée Pichot, şi a fost tradus chiar de două ori în româneşte; de Eliade în 1834 şi de Negruzzi în 1841 [32].

---

[30] *La Guzla*, p. 189—190, cu nota lui Mérimée (p. 191): „Ce fragment de ballade ne se recommande que par la belle description d'un vampire". În acelaşi volum, p. 135—156, se mai găsesc consideraţii „sur le vampirisme" iar tema apare şi în alte două balade (p. 177—184, 217—222). Vezi T. Matić, *Prosper Mérimée's Mystifikation Kroatischer Volkslieder*, „Archiv für slavische Philologie", 28, 1906, p. 321—350; ibid., 29, 1907, p. 49—96. De menţionat şi relaţiile lui Prosper Mérimée cu Vasile Alecsandri, studiate de N. N. Condeescu, în „Revista de filologie romanică şi germanică", V, 1961, 2, p. 225—241.

[31] C. Matasă, *Palatul cnejilor*, Bucureşti, 1935, p. 21, presupunea chiar că Dumas a cunoscut personal aceste meleaguri.

[32] Vezi E. Turdeanu, *Oscar of Alva de Lord Byron. Izvoare apusene şi reflexe româneşti*, „Studii literare", III, Sibiu, 1944, p. 1—79.

Aceeași e drama înscenată de Dumas, cu deosebirea că victima, Kostaki, e în intenție și ucigașul. Descoperirea crimei, pregătită de un perfect „suspense", se citește chiar cu emoție, dar de la fragmentul de roman polițist se trece repede la pagini vrednice de imaginația lui Hitchcock. Sîngele țîșnind proaspăt din rană în prezența asasinului îl denunță pe Grégoriska, dar numai față de Hedwige — complice tăcută. Același se expune blestemului mamei și pedepsei divine, jurînd solemn că va pedepsi pe cel vinovat de moartea fratelui său. Are loc înmormîntarea („les moines du couvent de Hango entouraient le corps en chantant des psalmodies du rite grec, quelquefois harmonieuses, plus souvent monotones"). Totuși, seară de seară, la aceeași oră, eroina, pradă unei halucinații, simte o mușcătură pe gît. Grégoriska găsește îndată explicația, căci „nous sommes ici dans un pays qui ne ressemble à aucun autre pays, dans une famille qui ne ressemble à aucune autre famille" : infernalul Kostaki revine, ca vampir, să îmbrățișeze pe cea pe care și-a ales-o drept logodnică. Pentru a rupe vraja, Hedwige și Grégoriska vor fi cununați în taină, în capela castelului, de starețul mănăstirii Hangu, „le père Basile". Mirele poartă la șold o spadă sfințită, „relique d'un vieux croisé qui avait pris Constantinople avec Ville-Hardouin et Baudoin de Flandre", cu care, în aceeași noapte, îl va sili pe vampir să accepte lupta. „Kostaki poussa un cri comme si un glaive de flamme l'eût touché et, portant la main gauche à sa poitrine, il fit un pas en arrière. En même temps, et d'un mouvement qui semblait être emboîté avec le sien, Grégoriska fit un pas en avant ; alors, les yeux sur les yeux du mort, l'épée sur la poitrine de son frère, commença une marche lente, terrible, solennelle ; quelque chose de pareil au passage de Don Juan et du commandeur, le spectre reculant sous le glaive sacré, sous la volonté irrésistible du champion de Dieu, celui-ci le suivant pas à pas sans prononcer une parole, tous deux haletants, tous deux livides, le vivant poussant le mort devant lui et le forçant d'abandonner ce château qui était sa demeure dans le passé, pour la tombe qui était sa demeure dans l'avenir. Oh ! c'était horrible à voir, je vous jure". Nu-i de mirare. Pe marginea gropii deschise, Hedwige asistă la un duel necruțător, terminat cu moartea (definitivă) a ambilor frați. Aflăm că acest deznodămînt era fatal, din cauza blestemului care urmărea neamul Brîncovenilor de patru generații.

Intervenind în final, Dumas își asigură cititorii că a întîlnit tradiții asemănătoare în Elveția, Germania, Italia, Spania, Sicilia, Grecia și Anglia, adică țările pe care le cutreierase în cei 18 ani dintre 1831 și data apariției cărții. Ar fi deci o semi-mărturisire că la baza nuvelelor reunite sub titlul *Les mille et un fantômes* sînt inspirații din zona folclorului.

În realitate, sursele sînt livrești și, în cazul ultimei povestiri, cea de care ne ocupăm, ele par lesne de identificat. Schema nu este decît o variantă a temei fraților dușmani din *Oscar of Alva*, a cărei paternitate revine însă lui Schiller. Strigoiul, „un sujet fantastic și national" pentru Alecsandri, aparține într-adevăr mitologiei populare dar în ipostaza sa de vampir, deși o descriere engleză a Țării Românești din 1775 înregistrează vîrcolacii

printre alte superstiţii ţărăneşti [33], el pare să provină din afara spaţiului cultural românesc. Localizarea — în Moldova, la poalele Ceahlăului — şi chiar numele unor personaje (Hedwige, Serban, Basile) arată influenţa romanului contesei Dash, *Mikaël le Moldave*. Dar se iveşte şi posibilitatea altei ipoteze. Harnica scriitoare a fost o colaboratoare statornică a lui Dumas, făcînd parte, între 1853 şi 1857, din redacţia jurnalului său literar „Le Mousquetaire", i-a furnizat adesea idei şi biograful ei pretinde chiar că „o duzină de volume scrise de ea au apărut sub semnătura maestrului" [34]. La *Mille et un fantômes* a colaborat şi Paul Lacroix (al cărui pseudonim era Bibliofilul Jacob) [35]. Ultimul capitol însă i se datorează într-o mare măsură tot contesei.

În 1909, la 60 de ani de la prima apariţie, o traducere intitulată *Strigoiul Carpaţilor* s-a publicat în Biblioteca „Minerva", interpreţii nefiind alţii decît D. Anghel şi Şt. O. Iosif. Ceea ce le-a determinat alegerea a fost desigur nu valoarea literară, ci caracterul melodramatic care garanta succesul de public. Un anumit succes a avut într-adevăr, dovadă reeditarea, fără nume de autor şi sub dublul titlu *Nosferatu — Strigoiul Carpaţilor*, „roman fantastic", în colecţia „Clasicii Groazei".

Combinaţia subiectului terific cu peisajul naţional satisfăcea gustul cititorilor lui Bujoreanu sau Grandea. După ce burghezia franceză de la sfîrşitul domniei lui Ludovic-Filip fusese atrasă de exotismul acestor romane, deci de un decor care-i îngăduia să cunoască, fără a pleca de acasă, fiorul călătoriei, burghezia românească din vremea lui Carol I, dacă n-avea mijloacele de a construi în acel neogotic bucureştean care e expresia năzuinţelor ei romantice, se delecta cu subiecte dramatice, cu eroi artistocratici şi pătimaşi. Pînă să pătrundă în vocabularul gazetelor, „bampirul" lui Pristanda parcursese deci oarecare carieră.

Dumas, precursor al lui Hitchcock ? Al lui Bram Stoker, în orice caz [36].

Osebit de opera de imaginaţie produsă de impresiile ei de călătoare prin Moldova, există un alt text al contesei Dash, de 70 de pagini, care prezintă ţara, cu istoria şi cultura ei, cu o frumoasă descriere a vieţii rurale (prea lungă pentru a fi citată aici), cu note de peisaj şi moravuri despre capitala Moldovei şi cu măgulitoare judecăţi asupra societăţii ieşene celei mai înalte. El se găseşte în introducerea la ediţia întîia a romanului de care a fost vorba, din care Biblioteca Academiei posedă numai primul volum (cu un ex-libris care arată că a aparţinut lui N. Iorga). În ediţia de la Bruxelles această introducere a fost suprimată, probabil fiindcă revoluţia înlăturase între timp, deşi cu întîrziere, pe domnitorul M. Sturdza şi schimbase situaţia altor personalităţi caracterizate de autoare cu o vie

---

[33] La greci credinţa în vîrcolaci e atestată mai de timpuriu. Vezi între alte relatări ale călătorilor, *Voyage du sieur Paul Lucas au Levant*, II, Paris, 1714, p. 450—451: „on va promtement au cimetière déterrer le cadavre, on le coupe par morceaux et ensuite on le brûle, par sentence du gouverneur et des magistrats. Cela fait, ces morts prétendus ne reviennent plus". Se ştie că Alecsandri a scris în colaborare cu Negri balada *Strigoiul* (C. Negri, *Scrieri*, ed. E. Boldan, Bucureşti, 1966: I, p. 14—16, şi II, p. 366—369).

[34] Clément Rochel, în prefaţa la *Mémoires des autres*, I, p. VIII.

[35] H. Clouard, *op. cit.*, p. 358—359.

[36] Despre *Les mille et un fantômes* a scris şi Al. Piru, *Dumas şi românii*, „Luceafărul", 30 iulie 1977.

simpatie. Din același motiv și pentru acela, declarat de Th. Codrescu, că „se cam abate mult de la adivăr", ea nu mai apare nici în traducerea în românește din 1851.

De la început, contesa Dash își previne cititorii : „Je vais parler d'un pays très ignoré de la plupart des Européens, très méconnu de ceux qui s'imaginent le connaître... Je n'ai pas la prétention d'écrire un livre de mœurs, ni un livre de voyage, ni même un livre historique, il y aura de tout cela cependant".

Scurta expunere a istoriei Moldovei de la daci la domniile Regulamentului Organic, foarte prudentă în ultima parte, este tributară lui Vaillant. Dealtfel, cu același prilej, scriitoarea își recunoaște datoria față de el și de alți autori folosiți. În primul rînd, Asachi, „un des hommes les plus instruits de la Moldavie et dont les ouvrages m'ont été fort utiles pour la composition de ce livre". Ca exemplu de frumusețe literară și de interes romantic al subiectului, vrednic, după părerea ei, de Walter Scott, reproduce, după *Itinéraire au mont Pion*, scurta „nuvelă" *Serafima*. În general se subliniază bogăția folclorului românesc și capacitatea sa de a inspira o literatură egală cu celelalte cu mai vechi titluri de nobleță : „Ce pays est plein de traditions et de légendes touchantes ou mélancoliques. Un poète national, également poète dans sa langue et dans la nôtre, et il y en a plusieurs, M. Negruzzi par exemple, devrait les réunir en un livre qui ne pourrait manquer d'intérêt par le talent et par le sujet tout à fait neuf". Era într-adevăr singurul lucru de făcut și este tocmai ce a îndeplinit Alecsandri, recurgînd însă, deși scria cu eleganță în limba franceză, la traducerile lui Ion Voinescu II.

O succintă trecere în revistă a literaturii naționale începe de la „1820" cînd s-a tipărit *Istoria* lui Petru Maior *pentru începutul românilor în Dachia* (data reală este 1812), și 1830, de la editarea *Hronicului* lui Cantemir de către G. Săulescu, regretîndu-se faptul că aceste opere fundamentale n-au fost încă traduse în franceză.

Dintre scriitorii enumerați, aproape totdeauna aceiași înșirați și de Vaillant în *La Romanie*, e de reținut caracterizarea lui Costachi Negruzzi, nu numai deoarece confirmă cele spuse mai sus despre prietenia dintre el și contesa Dash ci îndeosebi pentru cîteva informații necunoscute pînă în prezent [37]. „M. Negruzzi traduit en vers moldaves Victor Hugo et Puschkin. On pourrait dire de lui qu'il est le Lamartine de la Moldavie. De même que l'illustre chantre d'Elvire il réunit la poésie et la politique, étant aussi membre de la Chambre élective. Un poème d'Aprod Purice dont je n'ai vu , hélas, que la traduction m'a paru rempli de force, d'images et d'originalité. La prose de M. Negruzzi pétille d'esprit, comme sa conversation. Il a écrit des nouvelles charmantes, pleines de finesse et de grâce ; il parle admirablement français et sans aucun accent... M. Negruzzi essaie d'introduire l'alphabet ordinaire, à l'exclusion des lettres slaves, on dit que cela lui réussit à merveille". Tălmăcirile lui Negruzzi după Puşkin sînt *Cîrjaliul* (tradus apoi de Vaillant în limba franceză) și *Șalul*

[37] Pasajul următor din *Mikaël le Moldave*, I, p. 17—18, e de comparat cu textul lui Kogălniceanu, publicat de Paul Cornea și Elena Piru, *Documente și manuscrise literare*, II, București, 1969, p. 220, și cu Vaillant, *op. cit.*, III, p. 203—207. Acesta din urmă traduce *Cîrjali*, *Cum am învățat românește* și *Zoe* (*ibid.*, III, p. 234—257, 398—402 și 442—446), rezumînd *Alexandru Lăpușneanu* (*ibid.*, I, p. 314—317).

negru. După Hugo, *Marie Tudor*, *Angelo, tyran de Padoue* și 15 balade care au apărut în volum chiar în 1845. În 1837 Negruzzi fusese ales în Obștească Adunare, de unde a fost vremelnic îndepărtat pentru opoziția, totuși moderată, față de Mihai Sturdza, reales în 1842, iar cînd l-a cunoscut contesa Dash fusese împuternicit de corpul reprezentativ din care făcea parte să ancheteze „mersul școalelor și pricinile neprogresului lor". În această calitate poate, a avut inițiativa înlocuirii alfabetului chirilic cu cel latin, idee pe care o susținuse din 1836 alături de Eliade. Din același pasaj citat reiese că *Aprodul Purice* a avut și o versiune franceză [38]. Mărturia contesei Dash precizează de asemeni că scriitorul vorbea perfect franceza și e de presupus că tot el a tradus în această limbă versurile lui Donici, colaboratorul său la tălmăcirea *Satirelor lui Antioh Cantemir*.

Alături de A. Donici e menționat Hrisoverghi („Christovergui"). O înaltă apreciere este dată lui Alecsandri, „Alex. Rousseau", Costachi Negri și A. Corradini, de care *Chants du Danube* fuseseră publicate la Paris în 1841. Pe Kogălniceanu l-a întîlnit personal: „M. de Kogalnitchan s'occupe beaucoup de l'histoire des Principautés. Il en a publié déjà plusieurs volumes en français, qu'il parle et qu'il écrit avec la même facilité... M. de Kogalnitchan a la verve la plus brillante dans l'esprit et il me rappellait nos causeries parisiennes". E citată broșura lui din 1837 *Esquisse sur l'histoire, les mœurs et la langue des Cigains*".

Sînt amintite și două scriitoare, Hermiona Asachi, pe atunci doamna Moruzi, și Elena Severin, născută Sturdza. Notăm, cu gîndul de a o verifica în viitor, semnalarea elogioasă a tezei (debut neurmat de nici o activitate publicistică) prin care cel care ar fi trebuit să-i fie cumnat își încununase studiile de economie politică în capitala Franței: „Le fils aîné de Son Altesse le prince régnant, le prince Démètre Stourdza, a fait imprimer à Paris une brochure fort remarquable sur l'amélioration des classes ouvrières en France. Il traite le sujet avec impartialité et sagesse, son style est pur, correct, souvent élégant et toujours convenable à la matière qu'il aborde. Les journaux français en ont publié quelques fragments".

Pretextul introducerii din care au fost extrase pasajele de mai sus este o scrisoare către o prietenă de origine română a cărei identitate nu e dată în vileag decît după 50 de pagini: Lucia (Luțica) Paladi, marchiză de Bedmar [39]. Spațiul ne lipsește pentru a reproduce și comenta alte observații despre Moldova, țară care, în ochii străinilor, manifesta o uimitoare bunăstare („un pays de Cocagne, on y vivrait admirablement bien et au meilleur marché possible"): o găină costă 3 bani, un curcan 15 bani, carnea de vacă 2 bani oca etc.

Contesa Dash a fost desăvîrșit cîștigată de satul românesc, pe care-l descrie cu sensibilitate (spectacolul horei). La Iași a văzut Socola, „castelul" lui M. Sturdza, și între alte semne de civilizație incipientă ale capitalei pomenește existența a două cabinete de lectură și a unui restaurant franțuzesc, căci în general a găsit bucătăria îngrozitoare, ca și paturile. Pare să fi făcut ocolul saloanelor ieșene, fiindcă are cuvinte amabile pentru multe doamne care au invitat-o, dintr-o curiozitate explicabilă: Anica

[38] Vezi Laetiția Turdeanu-Cartojan, *Modelele poemului „Aprodul Purice" de Constantin Negruzzi*, „Revue des études roumaines", V—VI, 1957—1958, p. 78—94.

[39] Vezi A. Busuioceanu, *Una historia romántica: Don Juan de Valera y Lucia Paladi*, *ibid.*, I, 1953, p. 27—43.

Paladi, Elena şi Ecaterina Sturdza, Catinca Balş, vestita Marghioliţa Rosetti-Roznovanu („Mme Rosnovan dont la maison est l'hôtel de Rambouillet du pays"), Agripina Sturdza-Şcheianu, pe care a vizitat-o la conacul ei, sau Esmeralda Mavrocordat, toate laolaltă formînd „une vraie corbeille de fleurs", — dar o cititoare răutăcioasă, care a adnotat volumul cu observaţiile ei personale, adaugă : „fanées"...

În anii de mai tîrziu, gîndurile scriitoarei se vor fi îndreptat adesea către ţara care, dacă n-ar fi intervenit brutal autoritatea paternă şi domnească (subiectul lui Schiller din *Kabale und Liebe*, dar în realitate eroina nu se otrăveşte ci scrie, scrie), ar fi putut fi a ei. Fiul de domn pe care-l iubise era căsătorit acum, nu departe de lumea literară cosmopolită, întrucît soţia sa, Olga M. Ghica, era sora Dorei d'Istria. Multe priveliști românești i se vor fi perindat prin minte, căci regretul ascute curios memoria, și fără îndoială i s-a întîmplat să-şi amintească de cerul nopţilor înstelate de odinioară, despre care spunea că n-are seamăn niciunde în lume.

Paladi, Elena și Ecaterina Sturdza, Catinca Rali, vestita Margioliță Rosetti-Roznovanu („Mme Rosnovan dont la maison est l'hôtel de Rumbouillet du pays"), Agripina Sturdza-Șchianu, pe care a vizitat-o la conacul ei, sau Esmeralda Mavrocordat, toate izolată formînd „une vraie corbeille de fleurs", — dar o cititoare răutăcioasă, care a adnotat volumul cu observațiile ei personale, adaugă : „Lanțes"...

În anii de mai tîrziu, găndurile scriitoarei se vor fi îndreptat adesea către țara care, dacă n-ar fi intervenit brutal autoritatea paternă și dominească (subiectul lui Schiller din Räuber und Liebe, dar în realitate eroina nu se otrăvește ei scrie, scrie), ar.fi putut fi a ei. Fiul de domn pe care-l iubise era căsătorit acum, nu departe de lumea literară cosmopolită, întrucît soția sa, Olga M. Ghica, era sora Dorei d'Istria. Multe priveliști românești i se vor fi perindat prin minte, căci regretul ascute curios memoria, și țără îndoială i s-a întîmplat să-și amintească de cerul popților înstelate de odinioară, despre care spunea că n-are seamăn nicăiurde în lume.

UNIVERSALIȘTI ROMÂNI CONTEMPORANI (II)

STAN VELEA

1. EDGAR PAPU

Continuator al lui Tudor Vianu, în anii de început, E. Papu se distinge printr-o erudiție pluridisciplinară, reverberantă în sfera metodologiilor folosite pe parcursul demersului valorizator; apropierea de operă se realizează cu mijloacele — modalități proprii istoriei, criticii și teoriei literare și de artă, cărora li se alătură, generalizant, literatura și filozofia culturii. Rezultantă a lecturilor, asimilarea cunoștințelor într-un plan al abstracției integratoare, adecvat funcțional structurii intelectuale, fundamentează depășirea factologiei pozitiviste, acumulativ-analitică prin excelență, și înfăptuirea contribuțiilor științifice mai ales în straturile teoretic-interpretative ale faptului de cultură. În fiecare lucrare, delimitînd cu rigoare aportul studiilor anterioare, autorul se străduiește să lumineze fenomenul investigat din unghiuri inedite care să permită formularea unor concluzii relevante, de cele mai multe ori programatic relative. Reticențele menite să sublinieze procesualitatea cercetărilor, punctarea unui moment-stadiu într-o serie practic nelimitată, împlinesc și rosturi retorice întrucîtva în ordinea argumentației. Rectitudinea spiritului, lesne vizibilă în limpezimea și logica raționamentelor ori a stilului, configurează corespunzător structura cărților, armonizîndu-se nesiluit cu dialectica subtilă a pledoariilor.

Istoric literar și de artă, comparatist, eseist și traducător, E. Papu s-a născut la Zagorz, la 13 septembrie 1908. Absolvent al liceului „Sf. Sava" în 1927, obține licența în litere (1931) și filozofie (1932) la Universitatea din București, apoi își completează studiile la Viena și în Italia. După întoarcerea în țară, face carieră didactică. Funcționează mai întîi ca profesor la Liceul național din Iași (1936—1943) și la „Sf. Sava" din București (1943—1946), în acest răstimp susținîndu-și și doctoratul, în 1944, cu teza *Contribuții la estetica formelor deschise*. Între 1946—1952 este asistent universitar, apoi lector la catedra de literatură universală de la Universitate (1954—1961) și conferențiar la catedra de scenografie a Institutului de arte plastice „N. Grigorescu" (1968—1975). Activitatea pedagogică este întreruptă în această perioadă timp de doi ani, 1952—1954, cînd lucrează ca redactor la Institutul de lingvistică. Membru în consiliul de conducere al Uniunii Scriitorilor și director de studii la Universitatea cultural-științifică, face parte din colegiul de redacție al periodicelor „Secolul XX" și „Cahiers roumains d'études littéraires".

Cîteva liniamente majore — problematică, metodologie, discipline umaniste — care vor crește cu timpul în permanențe de studiu, se prefigu-

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 3, p. 457—466, București, 1980.

rează limpede încă din primele volume. Transferul faptului de istorie literară într-un spațiu referențial lărgit, interdisciplinar, cu posibilități sporite de teoretizare într-un ansamblu diversificat de cultură comparată, preferința vădită pentru perspectivarea estetică a comentariului și cutezanța constructivă în formularea aserțiunilor sînt dimensiuni intelectuale, incipient profesionale, de domeniul evidenței în *Răspîntii. Forme de viață și cultură* (1936). Urmărind statuarea formelor de cultură în sîmburele devenirii lor, autorul utilizează consecvent metoda morfologică, rareori îngemănată cu cea pur descriptivă și istorică, în abordarea unor fenomene existente, oricît de rudimentar constituite. Unele dintre rezolvările propuse, referitoare la originea romantismului european, la relația tristețe-genialitate, considerată psihanalitic, la închegarea unei estetici românești, datorită contribuției lui T. Vianu, ori la ecourile concepției lui Vico în cultura română, au fost depășite de cercetările ulterioare și din pricina inserțiilor aparținînd filozofiei creștine, persistente în relaționările explicitative. Cu obiective și modalități apropiate în planul filozofiei culturii, *Soluțiile artei în cultura modernă* (1943) ilustrează două tipuri de cultură în raport de cele două tendințe care domină consecutiv ori concomitent spiritualitatea creatoare: plăsmuirea (artistică) și cunoașterea (științifică). În această lucrare, mai degrabă de atitudine estetică decît de estetică propriu-zisă, argumentele demonstrației sînt extrase din literatura modernă și contemporană. Manifeste și în alte scrieri concepute mai tîrziu, unele tente ale gîndirii mentorului T. Vianu sînt sesizabile îndeosebi în aceste prime volume.

Numărul cărților apărute după 1944 indică aceeași precumpănire a eforturilor investite în explorarea literaturii universale. Și de astă dată, firește, în interferență implicită sau declarată cu metodologia literaturii comparate, a teoriei literare și a istoriei culturii. Tipologic, studiile sînt foarte variate. În partea a doua a volumului *Din luminile veacului* (1967), intervențiile sînt scurte, autorul încercînd să cuprindă laturi definitorii ale operelor, chiar dacă acestea nu țintesc împlinirea unor portrete. În *Giordano Bruno* (1947), în schimb, ori în alte volume, obiectul se lărgește spre cuprinderea voit monografică a... unei personalități. Însușirile omului, aportul filozofului la progresul gîndirii din vremea sa — panteismul naturist, sincretismul, organicismul conceptual, descentralizarea cosmosului, ideea relativității, a monadei și a devenirii universale — contribuțiile etice și poetice sînt analizate insistent pe fondul stimulativ al culturii renascentiste. O bibliografie abil și pertinent comentată fixează originalitatea primului filozof modern care și-a îmbrăcat ideile în forme artistice, a celui mai de seamă gînditor al epocii sale; nu o dată fie și în dezacord cu alți specialiști reputați.

...A unui gen, în *Evoluția și formele geniului liric* (1968). Propunîndu-și să fixeze succesiunea și întrepătrunderea principalelor configurații de poezie lirică, de la primele manifestări pînă în vremea noastră, E. Papu își definește mai întîi sfera noțiunilor cu care operează; ca și pînă acum. Forma indică astfel crocian nu elemente ale prozodiei, ci expresia întregului artistic interior, identificat cu efectiva manifestare comunicabilă, altfel spus, structura, conținutul lăuntric al totalității proiectate în afară prin realizarea lirică. Determinate din lăuntrul conștiinței creatoare, așadar individuale, structurile lirice vor fi apreciate prin intermediul operelor

desfășurate în ordinea istorică nu totdeauna strict și obiectiv cronologică. Expunerea teoretică, asezonată abundent cu fragmente poetice, parcurge astfel întreaga evoluție a geniului, de la primele forme de lirism colectiv pînă la cele puternice și exacerbat emancipate de astăzi, în relaționare directă cu istoria socială și spirituală a umanității.

...Sau a unui raport binar, tradiție-inovație, înțeles ca dualitate obiectivă a procesului de creație. Bipolaritatea literaturii, întoarsă *in statu nascendi* concomitent spre trecut și viitor, exclude aprioric opțiunea eclectică pentru unul din termenii opoziției dialectice la un moment dat, amîndouă extremele conducînd la concluzii eronate asupra fenomenului de cultură umanistă. Evidențierea concordanței trecut-viitor în complexul *bifrons* al creației literare, concordanță caracteristică spiritului italic, dar nu numai lui, și, în acest fel, avansarea cîtorva sugestii în confruntările teoretice care se consumau la noi — iată scopul imediat al itinerariilor retrospective întreprinse în literatura Italiei de la Dante pînă la contemporani în *Fețele lui Ianus* (1970). Convergența celor două concepte antinomice se realizează sub cel mai desăvîrșit unghi în literatura italiană — susține autorul — deoarece în spațiul Mediteranei aria culturilor străvechi reprezintă prelungiri omogene ale naturii și, ca atare, surse de inspirație inepuizabile pentru expresiile majore ale înnoirilor. Acest caracter perpetuu este specific și literaturii române. Spre deosebire de culturile zonei nordice, noțional opuse naturii. Oricît de îndrăznețe, afirmațiile conving prin sugestivitatea exemplificărilor.

Cultura întinsă, materială și spirituală, îndreptățește extinderea privirii interpretative pe suprafețe din ce în ce mai mari. Renașterea, moment de vîrf germinativ al culturii moderne, a reținut de multe ori interesul istoricului literar. Placat mai înainte pe fragmente tematice, o idee ori o personalitate proeminentă, demersul cognitiv va căuta să răspundă cît mai documentat, în *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare* (1967), la una din întrebările fundamentale : care este factorul hotărîtor al modificărilor de structură din care a crescut spiritul modern? Se știe că Renașterea segmentează istoria formelor de cultură în două tipuri esențial deosebite. Înarmat cu argumente din domeniul literaturii, E. Papu subliniază, pe de o parte, inexistența în trecut a unei alte epoci care să fi determinat schimbări ulterioare de asemenea amplitudine, indicînd, pe de altă parte, drept sursă a transformărilor, *spiritus movens*, descoperirile geografice. Pledoaria folosește perimetrul și mijloacele literaturii, întrucît aceasta a suferit o deplasare ontologică, perpetuată în ipostaze multiple pînă astăzi. Iar modificarea substanței intime nu se datorește mișcării de idei, ci călătoriilor întreprinse în alte zone ale globului. Integrat într-un spațiu cosmic redimensionat, omul își va schimba propria structură, fapt care va fi răsfrînt și de fenomenul literar. Motivele și temele urmărite evolutiv în literatura renascentistă — geografie și istorie exotice, culoare locală, exacțiunile coloniale, tipul exotic, insula și utopia — subliniază mutațiile intervenite în percepția naturii și în comportamentul existențial, acestea fiind prelungiri ale înnoirilor iscate în structura spirituală. Iată dar că Renașterea, în latura explorărilor geografice repercutate în creația literară, constituie unul dintre izvoarele din care se dezvoltă contemporaneitatea. Dovedirile lui E. Papu în sprijinul acestei idei reprezintă un aport notabil la deslușirea rădăcinilor din care se trage omul modern.

Încercările sintetizatoare se aplică și unora dintre fenomenele artistice foarte dificile, precum barocul, la exegeza căruia, după aceea a Renașterii, E. Papu era îndemnat și de aplecarea intelectului său spre cercetarea istoristă, a devenirii creației de-a lungul timpului. Considerînd barocul ca stil de viață, cu existență permanentă și epocă de înflorire maximă, nu intenționează o cuprindere totalitară, imposibilă de altminteri, oprindu-se în momentul cînd socotește că a închegat contururi cît de cît unitare și globale, oricînd pasibile de împliniri. Va stărui, prin urmare, asupra caracterelor intensive ale stilului în *Barocul ca tip de existență* (1977), carte scrisă cu scopul umplerii unei lacune istorico-literare și al completării datelor și interpretărilor existente. Formulînd, cu temeiuri filozofice și artistic-concrete, cîteva din coordonatele principale — tragismul trăirii, conștiința dezbinată, poziția defensivă și rolul sporit al originalității, la care se pot adăuga ostentația spectaculoasă, semnul perlei și al oglinzii, obsesia interiorului, echivocul etc. — autorul scoate în evidență însușirile distinctive ale structurii baroce. În comparație cu alte stiluri, este *inepuizabilă și infinită*, în probleme și aspecte, *confuză* și *insolubilă*, din cauza antagonismului neconciliabil al trăirii : Faust, Hamlet ori Don Juan, de exemplu. Întregite cu posibilitățile literaturii comparate, concluziile, niciodată definitive, își impun propria relativitate. Deși convins că spiritul românesc nu este baroc prin natura sa, în ultima parte din volumul al II-lea schițează numai reperele unei viziuni integrale a fenomenului la noi, depășind astfel studiile parțiale dinainte. Tendința de barochizare, manifestată de cultura română mai accentuat în anumite epoci, este explicată prin condițiile istorico-economice favorizante și rezemată pe ilustrări literare ; cîteodată speculativ concludente.

Istoria literaturii universale și disciplinele înrudite slujesc nu o dată drept orizont și argument de referință judecării fenomenului de creație autohtonă. Majoritatea studiilor cuprinse în volumul *Din luminile veacului* proiectează comparatist scriitori români : M. Sadoveanu, L. Rebreanu, G. Călinescu, T. Arghezi ș.a., pe alte universuri naționale, care întăresc contururile originalității și-i plasează pe o scară valorică mai larg verificabilă. Enumerarea analitică, în *Poezia lui Eminescu* (1971), a dimensiunilor liricii eminesciene și a legăturilor dintre ele, fiecare avînd propriul flux de încărcătură emoțională transmis de configurația interioară, unitară, afirmă datele universalității poetului național și căile prin care aceasta se realizează — perfecționarea expresiei poetice preexistente, întregirea momentului trăit și prezența germenilor anticipativi. Realizarea acestui deziderat nu era cu putință în afara metodologiei literaturii comparate, a istoriei literare sau a filozofiei culturii. Aceleași contraforturi vor susține și contribuțiile la ideea unui protocronism românesc, dezvoltate în volumul *Din clasicii noștri* (1977). Concepute polemic în opoziție cu sincronismul, argumentul forte al conștiințelor retardatare, elementele precursoare, reconfortante și rodnice conceptual, nu sînt totdeauna prea ușor de demonstrat convingător în polifonia culturii universale.

În explicitarea fenomenului de cultură umanistă, studiile de istorie literară se corelează cu cele de istoria artei, și acestea arătînd preocupări deloc ocazionale. Interesante, în această direcție, sînt îndeosebi ultimele două volume de eseuri. *Între Alpi și Marea Nordului* (1973) are și un caracter aplicativ, investigația derulîndu-se totuși metodic. Odată înfățișate ele-

mentele structurale, motivele și categoriile artistice mai frecvente, autorul distinge trăsăturile diferențiale ale artei germane : factura manieristă, gîndită hockean ca primat al subiectivității relațiilor și mișcărilor interioare ale artistului asupra configurației exterioare a modelului, și funcția anticipativă în spațiul european. În *Arta și umanul* (1974), însă, eseu-dezbatere, constatînd posibilitățile de scăpare a artei de sub controlul umanului în epoca actuală, E. Papu postulează consolidarea terenului cucerit, frînarea temporară a expansiunii sferei artisticului în scopul salvării echilibrului, al formei și al ideii, adică a umanului. Altminteri, creația va fi subminată de infiltrații nocive, fără acoperire existențială, colectivă sau individuală. Ca întotdeuna, fenomenologia artei și a literaturii este considerată complex în viziunea corelantă a comparatismului și generalizată ca experiență spirituală, de creație, în zările largi ale teoriei culturii.

Traducerile, marea majoritate din literatura spaniolă, reprezintă preocupări secundare.

BIBLIOGRAFIE

Răspîntii. Forme de viață și cultură, București, 1936; *Artă și imagine* București, 1939; *Soluțiile artei în cultura modernă*, București, 1943; *Giordano Bruno*, București, 1947; *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, București, 1967; *Din luminile veacului*, București, 1967; *Istoria literaturii universale. Manual pentru clasa a XI-a umanistă* (în colaborare cu N. I. Barbu, O. Drimba și R. Munteanu), București, 1967; *Evoluția și formele genului liric*, București, 1968; *Geschichte der Weltliteatur. Lehrbuch für die XI klasse humanistische Abteilung* (în colaborare cu N. I. Barbu, O. Drimba și R. Munteanu), București, 1969; *A világiradalom förtenete. Tankönyv a humán tagozat XI. Osztálya számara* (în colaborare cu N. I. Barbu, O. Drimba și R. Munteanu), București, 1969; *Fețele lui Ianus*, București, 1970; *Poezia lui Eminescu*, București, 1971; *Altforfer*, București, 1973; *Între Alpi și Marea Nordului*, București, 1973; *Arta și umanul*, București, 1974; *Din clasicii noștri*, București, 1977; *Barocul ca tip de existență*, vol. I, II, București, 1977.

Traduceri: Cervantes, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha* (în colaborare cu I. Frunzetti) București, 1957; Fl. Sanchez, *În familie*, București, 1957; J. Vilafrane, *Povești și legende*, București, 1960; Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (în colaborare cu I. Frunzetti), București, 1965; R. Valle-Inclán, *Tiranul Banderas. Curtea miracolelor*, București, 1967; K. Held, *Zora cea roșie și banda ei*, București, 1968.

2 DAN GRIGORESCU

Intenția mărturisită de a sugera un sistem al artelor moderne, pe care să-l reverbereze în perimetrul filozofiei culturii, adună cuprinzătoarele itinerarii întreprinse de Dan Grigorescu în istoria fenomenelor de creație în albia unei finalități fertile în concluzii integratoare ; formulările, mai totdeauna prudente, evită tonul apodictic al sentinței definitive. Fiindcă disciplinele frumosului artistic, interferente și reciproc stimulative, îngăduie înțelegerea complexă a tuturor momentelor evoluției numai dacă sînt considerate în relație funcțională, ca manifestări născute pe un fond socio-spiritual comun, care le influențează hotărîtor înflorirea ; mai ales într-un secol alienant, marcat profund de ingerințele priorităților tehnice, precum cel contemporan. Vastele ansambluri sintetizatoare din istoria artelor vizuale și a literaturii evidențiază deliberat în fenomenologia structurilor — de o varietate nu o dată deconcertantă, aparent refuzîndu-se

oricărei sistematizări — permanențele definitorii, unificatoare, distingînd totodată, deductiv și dialectic, specificitatea diferențială la cît mai multe nivele ale analizei : personalități, grupări, curente, național, universal. Accentul precumpănitor asupra semnificanților creației propriu-zise, ale cărei izbînzi preced adesea și depășesc programele ori declarațiile poetice, sublinierea raportului rodnic dintre arte și universul realului, construirea demersului opțional prin încorporarea frecventă a citatului — rezultat al cercetărilor anterioare și criteriul seriilor convergente, propriu investigației comparatiste, sînt constituentele teoretic-metodologice ale comentariului. Desfășurată într-un stil fluent, lejer accesibil, cu volute eseistice convertite uneori în valențe de oralitate, totdeauna cu largi deschideri documentare, expunerea prinde atenția lectorului și convinge prin trăinicia argumentelor ; cîteodată prea stăruitor aglomerate.

Născut la 13 mai 1931 la București, într-o familie de intelectuali, D. Grigorescu urmează mai întîi colegiul „Sf. Sava" (1942—1950), apoi se înscrie la secția de filolologie germanică a Facultății de filologie, obținînd diploma în limba și literatura engleză în 1954, cu o lucrare despre W. Whitman. După terminarea studiilor universitare, lucrează o vreme ca redactor la E.S.P.L.A. (1954—1958), la Muzeul de artă al R.S. România (1960—1963) și la Editura „Meridiane" (1963—1968), aici promovînd în funcția de redactor șef. În 1968 este numit director al Direcției artelor la Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. În paralel, încă din anul 1961, predă la catedra de literatură universală și comparată a Facultății de filologie din București, unde va fi titularizat pe postul de lector în 1965 și conferențiar în 1971. În acest răstimp își susține și teza de doctorat în 1969 — *Shakespeare în cultura română modernă* (1971). În perioada 1970—1971 este detașat ca lector în S.U.A., unde ține cursuri de istoria și cultura României și de literatură comparată la Universitățile din Seattle, Portland și Los Angeles, iar între 1971—1974 este director al Bibliotecii române din New York. Însemnările din acești ani, meditații asupra tradițiilor culturale și a moravurilor, a mentalităților contemporane și habitudinilor de viață, vor fi reunite în *Marile canioane* (1977), autorul, care nu vrea să scrie un jurnal *sensu stricto*, comentînd dezinvolt disonanțele șocante, lirismul și violența realităților americane. Prospețimea notației, nu o dată implicit polemice, este pe alocuri subțiată întrucîtva de izul enciclopedic al unor statistici cu scop exemplificativ. În anul de învățămînt 1979—1980 îndeplinește obligațiile de prodecan al Facultății de limba și literatura română. Membru al Asociației internaționale a criticilor de artă din 1965 și vicepreședinte al Asociației internaționale de istoria culturii din 1974, i s-au conferit distincțiile Ordinul muncii (cl. a III-a, 1964 ; cl. a II-a, 1966), Meritul cultural (cl. a III-a, 1968), Premiul pentru critică al Uniunii artiștilor plastici din România (1969) și Premiul Emerson (1973) de către Asociația americană de istoria culturii.

Cu toate că își va împărți eforturile interpretative fără părtiniri evidente între fenomenul literar și artele plastice, pictura îndeosebi, cronologic, Dan Grigorescu debutează mai întîi ca istoric al literaturii engleze. Adevăratul început, în volum, are loc în 1962, cînd publică monografia *Shelley*, care prefigurează coordonate ale lucrărilor viitoare — aspirația spre cuprinderile închegate, orizontul larg al documentării și rigorile analizei. Posibilitățile criticii socio- și psihobiografice relevă, în viață și opera

poetică, un temperament constant nonconformist, un comportament romantic revoluționar și o concepție rațională, înrîurită de gîndirea lui Rousseau, Montesquieu, Godwin și, în mai mică măsură, de ideile socialiștilor utopici. Sensurile moral-filozofice încifrate în legendele prelucrate — englezești, italiene, grecești și orientale — ori în poemele fantastice sînt degajate intenționat pe tot parcursul relatării, fără a se neglija, natural, izbînzile estetice. Stilul sărbătoresc, plăcut, ce creează cîteodată falsa impresie de romanțare, se mulează nesiluit pe faptul brut, îmblînzindu-i contururile. Tentele entuziaste, denotînd implicare, se vor calma cu timpul într-o expresie cursivă, reținut metaforizantă. Destinul omului veșnic răzvrătit, al poetului îndrăgostit de libertate este apreciat din perspective conceptuale contemporane.

Interesul pentru literatura engleză, statornicit nu în ultimul rînd și de studiile de specialitate, se manifestă și în alegerea tezei de doctorat, *Shakespeare în cultura română modernă*, al cărei spațiu referențial se extinde comparatist asupra încă unei culturi naționale — cea română. Urmărind istorist efectele catalitice ale capodoperelor „divinului brit" în România — de la primele mențiuni, recenzii, articole și reprezentații la studii, traduceri și inserții tematice în scrierile literaților noștri — autorul subliniază mai ales specificitatea contactelor, pentru a pune în lumină modul irepetabil în care cultura română s-a integrat celei europene, Shakespeare fiind unul dintre marile spirite care au pregătit unitatea internațională a creației.

Preocupările anglistului se împlinesc însă aproape concomitent în zonele literaturii americane. *13 scriitori americani* (1968), spre exemplu. Cifra din titlu, incitantă la supoziții, nu are nici o semnificație istorico-literară. Scriitorii selectați, puteau fi mai mulți ori mai puțini, reprezintă vîrfuri ale literaturii moderne din Lumea Nouă. Mai puțin studiați la noi, opera lor are timbrul specific realităților de peste ocean. Impulsurile creației europene au fost asimilate diferențiat, în funcție de noile împrejurări social-istorice, conturînd cu vremea tradiții literare noi, care, la rîndul lor, au prelungit ecouri puternice în deceniile din urmă spre literatura vechiului continent. Considerați din unghiul cîte unei idei fundamentale pentru definirea operei, scriitorii înfățișați își dezvăluie în chip inedit structurile artistice proprii. Astfel, E.A. Poe și Longfellow ilustrează două laturi esențiale ale romantismului, raționalitatea și eroicul, Gh. Anderson și S. Fitzgerald sînt biografii unor destine tragice, lirica lui Sandburg și Frost, întemeiată pe tradiții schimbate, cuprinde original peisajul începutului de secol, iar R. Lardner se apropie de folclorul stadioanelor, al căror umor întristător îl răsfrînge modificat. Tonalități caracteristice au, de asemenea, creațiile lui W. Whitman și E. Dickinson, H. James și E. Pound, Dos Passos și O'Neill... Aranjate în ordinea succesiunii în curgerea de vreme, cele treisprezece portrete sugerează, oricît de sumar, procesualitatea ascendentă a literaturii americane din timpurile moderne. Sînt, așadar, tot atîtea puncte de reper pentru o posibilă istorie a literelor din S.U.A., pe care, într-un fel, Dan Grigorescu a și realizat-o în masivul *Dicționar cronologic. Literatura americană* (1977). În dorința de a deslușî traiectele majore și a puncta generativ momentele cheie în dezvoltarea fenomenului literar, autorul semnalează o mulțime de date de literatură, nu toate importante, referitoare la opere, scriitori și curente — de istorie și sociologie a

literaturii — pe care le completează abundent cu informaţii privind celelalte arte şi discipline pozitive, pentru a închega în final un impresionant tablou evolutiv al întregii culturi americane. Însuşirile deosebitoare, specifice literaturii din America — militantismul polemic, dinamismul şi pragmatismul — se detaşează cu limpezime încă din perioada de constituire, cînd sentimentul provincialismului european frîna formarea conştiinţei de sine, altfel spus, a unei creaţii naţionale cu structuri proprii. Ele s-au menţinut şi au înflorit îndeosebi după 1837, cînd Emerson formulează o adevărată declaraţie de independenţă intelectuală, prin raţionalismul romanticilor şi aplecarea spre social a secolului XX; pasiunea scriitorilor — poeţi, prozatori şi dramaturgi — de a descifra mecanismul situaţiilor conflictuale ce grevează relaţia individ-societate este într-adevăr pilduitoare.

Aspiraţia spre sinteză este certificată şi de abordarea în spaţiul european a uneia din cele mai proteice specii literare — romanul; faţă de monografia unui scriitor, Shelley, sau de aceea selectivă a ecourilor lui Shakespeare în România, *Romanul realist în secolul al XIX-lea* (1971) se plasează pe o treaptă de generalizare superioară. Scris în colaborare cu S. Alexandrescu, care semnează secvenţa finală despre realismul critic, volumul are o structură sistematizată cu stricteţe; afirmaţia se referă la prima parte. După ce reconstituie, în dialectica istoriei, treptele procesului de elaborare a conceptului — de la simpla atitudine lucidă faţă de viaţă, opusă metafizicii romantice, la „oglinda realităţii" şi „lumea întreagă" — Dan Grigorescu distinge între genurile literaturii realiste specia prioritară a romanului. Apoi, odată stabilite premisele teoretic-noţionale ale termenului, înfăţişează devenirea prozei realiste de mare întindere în secolul al XIX-lea, direcţionîndu-şi expunerea asupra unuia dintre constituenţii însemnaţi ai structurii epice — personajul. Căutătorul de adevăr, arivistul, sceleratul, avarul, şi inocentul — iată cîteva tipuri care, exemplificate cu nume din romane celebre aparţinînd literaturilor engleză, franceză, rusă, germană, română ş.a., sugerează cîteva direcţii concludente. Imaginea globală ar fi cîştigat în profunzime... printr-o perspectivare polifonică a comentariului în raport şi de alte componente ale tehnicii narative.

Cîmpul cercetărilor de literatură comparată se va lărgi considerabil în *Direcţii în poezia secolului XX* (1971), încercare curajoasă de a descoperi ordinea analizînd, evaluînd şi clasificînd într-un domeniu aparent contradictoriu şi refractar prin definiţie oricăror constrîngeri sistematizatoare. Dificultăţile întîmpinate — complexitatea fără precedent şi multitudinea grupărilor şi a tendinţelor poetice statornicite, în curs de a se defini sau cu totul efemere, imposibilitatea introducerii tuturor talentelor de prestigiu într-o ramă sau alta şi aria imensă de relaţionare acoperind mai multe continente — şi soluţiile folosite pentru rezolvarea lor indică măsura intelectuală a istoricului literar şi a comparatistului. Interferînd metodologiile celor două discipline precumpănitoare, adăugite cu posibilităţile criticii eseistice, autorul tinde să depisteze în primul rînd modalităţile poetice permanente, pentru a le implanta apoi explicitativ în solurile fertilizante ale conceptelor estetice şi filozofice. Reface astfel circuitul ideilor care hotărăsc constantele liricii secolului XX şi implicit legăturile ei cu sfera realităţii. Nepropunîndu-şi să elaboreze o istorie a poeziei, Dan Grigorescu se opreşte mai îndelung asupra acelor creaţii de notorietate valorică, exemplare, care ies mult în afara poeticilor declarate, impulsionînd căutările spre alte orizonturi.

Diversitatea poeziei contemporane este atît de pronunțată, încît a fost asemuită, pe bună dreptate, cu figura cu multe fațete dintr-un tablou al lui Picasso, care meditează grav la destinele umanității. Sursele acestei complexități se află și în prelungirile poeticii simboliste, direcție importantă, ilustrată de St. George, R.M. Rilke, P. Valéry, G. Bacovia, I. Minulescu ș.a. Un alt strat, ulterior, se va constitui din reacția față de simbolism a curentelor de avangardă — futurism, dadaism ori suprarealism — și acestea repudiate de reprezentanții expresionismului. De fiecare dată, exemplele, sturmerii înnoitori ai creației moderne, sînt extrase din mai multe literaturi, dintre acestea nelipsind cea română. Sublinierea implicării crescînde a intelectualilor poeți în istoria prezentă, în dauna estetismului demobilizant, arată sensul dezvoltării, iar direcțiile amintite deschid cîteva pîrtii ordonatoare în universul poliform al poeziei contemporane. Ele vor fi completate cu diverse idealuri estetice și stiluri trecute în revistă analitic în ultimul capitol al cărții.

O idee acreditată tot mai insistent de sociologia literaturii și înfăptuită în parte și în *Direcții în poezia secolului XX*, formulată însă în mod expres ca un deziderat conceptual și metodologic, este aceea a corespondențelor active dintre creația prin cuvînt, celelalte arte și științele exacte. Contrar părerii lui Degas, pictorul cu reputație de mizantrop, muzele conlucrează emulativ în realizarea actului de cultură. Evenimente consumate într-un spațiu al sensibilității irump creator în domeniile de contact învecinat și de aci mai departe, fundamentînd circulația ideilor, din care se hrănesc și mișcările artistice. O apreciere a fenomenului cultural în ansamblu impune, în consecință, studierea comparată a verigilor care-l alcătuiesc. Finalitatea epistemologică explică, așadar, și preocupările de istoria artei în activitatea lui Dan Grigorescu. Opririle de scurtă durată asupra unor individualități (*Trei pictori de la 1848*, 1967), oricît de prestigioase prin ineditul revoluționar al creației (*Brâncuși*, 1977), sînt de tot puține. Și de astă dată este evidentă preferința pentru viziunile globale, de amploare. Alături de alți specialiști, va contribui la întocmirea unei istorii a picturii românești (*Pictura românească*, 1977). Investește, în schimb eforturi considerabile în elaborarea *Artei americane* (1973), lucrare de sinteză, în care prezintă istoric și critic evoluția picturii, sculpturii și arhitecturii din Lumea Nouă de la începuturile coloniale pînă în vremea noastră. Expunerea mișcărilor artistice învederează convertirea mijloacelor de expresie de sorginte europeană în forme originale care să exprime particularitățile și aspirațiile autohtone.

Barierele naționale vor fi depășite în lucrările consacrate unor curente cu largă audiență în artele plastice din secolul XX, istoricul de artă, asemenea celui literar, manifestînd apetiție mai ales pentru imaginile proiectate universal. Mai totdeauna își alege personalități și direcții cu substanțial aport înnoitor în devenirea artelor în epoci de dramatică efervescență culturală. *Expresionismul* (1969), *Cubismul* (1972) și *Pop Art* (1975) sînt manifestări de șoc care violentează tiparele stingheritoare ale vechilor estetici, afirmînd poetici noi, născute de atitudini negatoare față de realitățile existențiale. Cu arii de răspîndire și importanță inegale, diferite vor fi și urmele lăsate în istoria artei; unele încă greu de stabilit cu precizie. Expresionismul, „arta strigăt" de la începutul secolelor, relevă în pictură și sculptură, mai restrîns în literatură, conștiința bîntuită de spaime a

artistului care refuză vehement abstracționismul avangardist, apropiindu-se pătimaș de marile probleme contemporane. Degenerările criptice din perioada declinului, sporadice, nu umbresc meritele marilor promotori ai acestui romantism din epoca modernă. Inconsecvent și contradictoriu în concepție și fenomenologie, cubismul a contribuit și el la crearea unei stări de spirit propice diversității de exprimare. Contestarea tradițiilor mai vechi și mai noi, reconsiderarea lor în forme modificate imprimă curentului o individualitate inconfundabilă. În sfîrșit, arta pop, cu un tip de sensibilitate concretizantă, exprimă agresivitatea vizuală a subiectelor din imediata apropiere, pe care le reproduce exasperant prin multiplicare. Ironia acoperită, polemizind cu mitul obiectual și abstracționismul estetic, arta lui *aici* și *acum* are o existență cu urmări indecise încă. Apropieri stăruitoare cu muzica pop ar fi lărgit registrele de evaluare, îmbogățind și concluziile. Urmărite în zonele de origine și în cele de influență pe baza manifestărilor reprezentative, cele trei curente cu eflorescențe diversificate în artele timpului nostru sînt larg perspectivate pe fundalul istoriei culturii. Relaționările comparative, operate cu promptitudine și abilitate, reîncheagă în planuri internaționale cîteva dintre mișcările intelectuale inovatoare ale spiritului contemporan.

O demonstrație aplicată, cu mai insistente și întemeiate suporturi teoretice și practice, va conține *Constelația gemenilor* (1977). Expresii distinct originale ale unei realități existențiale unitare, pictura și literatura se adună, alături de celelalte fațete ale frumosului creat de sensibilitatea umană, într-un „sistem al artelor" cu sferă ferm delimitată în istoria culturii. Din acest unghi întreprinde autorul analiza comparată a celor două discipline artistice, ambiționînd descoperirea structurilor-stiluri comune și deosebirea categorialului peren de istoricitatea imediată. Revelatoare pe fundalul universal, rezultatele cercetării îndreptățesc, cu toate dificultățile adesea aparent insurmontabile, intenția completării tabloului analitic comparativ înăuntrul artelor românești, pentru depistarea permanențelor specifice ale spiritului creator autohton.

Strădaniile istoricului literar, ale istoricului de artă și ale comparatistului se împlinesc prin activitatea laborioasă a cronicarului de artă actuală și prin îndatoririle didactice.

BIBLIOGRAFIE

Schelley, București, 1962; *Trei pictori de la 1848*, București, 1967; *13 scriitori americani*, București, 1968; *Expresionismul*, București, 1969; *Vasile cel Mare*, București, 1969; *Pictura românească în 1111 imagini* (în colaborare cu V. Drăguț, V. Florea și M. Mihalache), București, 1970; *Shakespeare în cultura română modernă*, București, 1971; *Romanul realist în secolul al XIX-lea*, (în colaborare cu S. Alexandrescu), București, 1971; *Cubismul*, București, 1972; *Arta americană*, București, 1973; *Direcții în poezia secolului XX*, București, 1975; *Pop Art*, București, 1975; *Ion Pacea*, București, 1976; *Dicționar cronologic. Literatura americană*, București, 1977; *Pictura românească* (în colaborare cu V. Drăguț, V. Florea și M. Mihalache), București, 1977; *Brâncuși* (ed. în lb. engl.), Bucharest, 1977; *Brâncuși* (ed. în lb. fr.), Bucarest, 1977; *Marile canioane*, București, 1977; *Alin Gheorghiu*, București, 1979; *Constelația gemenilor*, București, 1979; *Istoria unei generații pierdute: expresioniștii*, București, 1980.

Traduceri: Fen Iuan-Ciun, *Scurtă istorie a literaturii clasice chineze*, București, 1960; O. Wilde, *Teatru*, București, 1967; W. Shakespeare, *Sonete și poeme* (în colaborare cu N. Chirică), București, 1974; *Cîntecul bizonului, Din literatura Pieilor Roșii*, București, 1978.

MIHAIL SADOVEANU — *NICOARĂ POTCOAVĂ*

RODICA FLOREA

Într-un amplu, și plin de fantezie, *Apolog asupra talentului lui Sadoveanu* (datat 1909), cea de-a treia ursitoare imaginată de Eugen Lovinescu a fi poposit lîngă leagănul scriitorului — care numai cu cinci ani înainte de apariția acestui articol irupsese năvalnic în cîmpul literelor române, marcînd cu numele său anul 1904 —, i-ar fi menit, între altele : „să iubești basmele, povestirile eroice ; adîncindu-te în trecut, să prețuiești valoarea etică a vitejilor neamului tău" [1]. Sadoveanu semnase atunci abia primul său roman istoric, *Șoimii* (1904) și mai multe „povestiri" de inspirație istorică (precum *Răzbunarea lui Nour* sau *Cozma Răcoare*), semănate nu doar în acel prim volum omonim, premiat de Academie în 1906 în urma discursului ținut de Titu Maiorescu (*Șoimii* este premiat în același an, referent fiind Ion Bianu), ci și în aproape toate numeroasele volume care se succed, precipitat, an de an. Chiar dacă Lovinescu se referea doar la volumul *Povestiri* (1904), cînd desprindea „caracterul etnic" al acestora, prin apartenența lor la romantism — ca „formă de artă națională" — calificarea de „romantic eroic", pentru povestitorul acestor întîmplări „scoase din istorie sau din legendă" [2], se extindea asupra celei mai mari părți din opera lui Sadoveanu.

După aproape un sfert de veac, timp în care apăruseră *Neamul Șoimăreștilor* (1915), dar mai ales *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* (1928), considerîndu-l pe Sadoveanu *creatorul* — la noi — al romanului istoric, criticii literari ai acestor ani remarcau [3], în vizibil consens de opinii, raritatea speciei literare ca atare, pe cale de dispariție în epocă. Dacă ultimul deceniu (1970—1980) a cunoscut o resurecție spectaculoasă a romanului istoric și o pluralitate a modalităților — stilistice și compoziționale — de abordare a istoriei pentru a se acorda sensibilității contemporane, în 1952, apariția romanului *Nicoară Potcoavă*, sau în 1953—1957, publicarea celor trei volume din *Un om între oameni* de Camil Petrescu, rămîn ca evenimente aproape singulare.

Sinteză a unei epoci —(ne aflăm în secolul al XVI-lea într-o Moldovă în plin apogeu al feudalismului, zguduită de comploturile și competițiile la domnie ale boierilor ; figură tipică a epocii, cu puteri discreționare, înmulțindu-și averile prin deposedarea răzeșilor de pămînturi, și în conflict

[1] Eugen Lovinescu, *Apolog asupra talentului lui Sadoveanu*, în vol. *Scrieri*, 1, *Critice*, ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, E.P.L., 1969, p. 17.

[2] Eugen Lovinescu, *Mihail Sadoveanu* (1905), în *op. cit.*, p. 5.

[3] Vezi Pompiliu Constantinescu, *Mihail Sadoveanu — Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*, recenzie (1930), în vol. *M. Sadoveanu interpretat de ...*, Ed. Eminescu, 1973, p. 118; Al. Philippide, *M. Sadoveanu și poezia vechimii* (1930), în vol. *Considerații confortabile*, vol. II, Ed. Eminescu, 1972, ș.a.

ireconciliabil cu domnitorul, ca reprezentant al statului centralizat, de sub autoritatea căruia își încearcă deplina emancipare, — boierii pactizează cu dușmanii din afara hotarelor țării, în scopul alungării, și adesea al uciderii, domnitorilor luminați și drepți cu poporul, și al schimbării domniilor după cît de prielnice se dovedesc propriile interese) — și totodată sinteză a uneia dintre cele cîteva direcții tematice predilecte în opera sadoveniană, a aceleia de reconstituire istorică, *Nicoară Potcoavă* îndreptățește observația — avansată frecvent în critica literară [4] — asupra revenirii periodice a scriitorului la temele îndrăgite și explorate încă de la debut. Sadoveanu nu abandonează un subiect decît la momentul epuizării lui integrale — pentru sine, ca scriitor — și de aceea își rescrie cărțile, prinzînd în proiectorul observației și al analizei mereu alt unghi, deplasînd accentele, reconstituind, redescoperind perpetuu, restituind semnificații și simboluri, modificîndu-și viziunea. Amplificînd schema faptică și acordînd o pondere diferită elementelor narative ale primului său roman istoric, *Șoimii* (și acesta reluînd o variantă anterioară, scrisă în 1901 și intitulată *Frații Potcoavă*), — romanul *Nicoară Potcoavă* rămîne, de fapt, ca formulă de abordare a istoriei, un vast poem lirico-epic. „Dincolo de zarva luptelor, de aventurile războinice și nimbul eroismului — scria Perpessicius, referindu-se la *Șoimii* [5], — este pulberea aceea de poezie și de asfințit prelung ce se cerne nu numai peste viața eroilor dar și pe întreaga povestire". Căpătînd densitate epică, romanul *Nicoară Potcoavă*, consecință a desăvîrșirii talentului și meșteșugului sadovenian, epurat de „excesul de subiectivism în culoarea descriptivă" și de „poetizarea voită" [6], continuă să fie aureolat de același nimb al poeziei autentice. M. Sadoveanu rămîne credincios propriei sale modalități de explorare literară a istoriei vii, printr-un proces de asimilare și reconsiderare a tradițiilor, prin investirea trecutului cu sensurile prezentului și prin acumularea de semnificații pentru viitor. Neaderînd la formula aridei informații și expuneri documentare, nici la abordarea demitizantă a unor subiecte din istorie și cu atît mai puțin la selectarea de pretexte istorice pentru problematizări moderne, M. Sadoveanu dozează, irepetabil, îmbinarea realului cu imaginarul, într-o narațiune vie, în spirit istoric, confruntă epoci revolute în scopul extragerii unor principii de conduită etică. Reluînd și adîncind aceleași teme, proza sadoveniană de esență istorică evoluează pe spirala mutației interesului pentru întîmplările exterioare, către mișcările sufletești, interioare. „Spectacolul din *Șoimii* — remarca N. Manolescu [7] — îl dau Nicoară și tovarășii lui; spectacolul din *Nicoară Potcoavă* este al lui Sadoveanu însuși. În *Șoimii* vorbește un povestitor convențional; dincoace, un filozof pentru care aventurile eroilor săi sînt amăgire și fum ca toate ale lumii acesteia. Romanul capătă înfățișarea unui poem despre viața lumii [...] în care un ritm al istoriei alternează cu un alt ritm al eternității".

Firul narativ principal se menține — cu modificări nesubstanțiale — același, de la romanul istoric de debut *(Șoimii)* la cel rescris și publicat peste aproape o jumătate de secol *(Nicoară Potcoavă)*: În 1576, la 2 ani după trădarea, de către boierul Irimia Golia, în lupta de la Cahul, a lui

[4] Vezi și C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*, Ed. tineretului, 1966.

[5] Vezi *M. Sadoveanu interpretat de ...*, Ed. Eminescu, 1973, p. 141.

[6] Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*

[7] N. Manolescu, *Lirismul lui Sadoveanu*, în „Luceafărul", an. XIII, nr. 18 (418), 2 mai 1970, p. 2.

Ion-Vodă, supranumit „cel Cumplit", nepot al lui Ştefan cel Mare şi fiu natural al lui Ştefăniţă, şi după uciderea sa în tabăra turcească, de către levantinul Cigala, fraţii săi după mamă, Nicoară Potcoavă şi Alexandru, vin însoţiţi de o ceată de oşteni devotaţi, în Moldova, de la Pragurile Niprului, unde învăţau „meşteşugul războiului" la cazacii zaporojeni, — pentru a-şi împlini jurămîntul de cinstire a memoriei celui ucis mişeleşte, prin pedepsirea trădătorului. Într-o primă încleştare cu mercenarii uzurpatorului Petru Şchipoul, protejatul Porţii Otomane, „păpuşa Stambulului", „şoimii" lui Nicoară sînt învinşi, luînd drumul întoarcerii către Zaporojie. Vor reveni însă, cu forţe sporite, cărora li se vor alătura, spontan, într-o „oaste a dreptăţii", mulţimea răzeşilor săraci, a oamenilor din popor, asupriţi de boieri şi împovăraţi de birurile turcilor, doritori să-l sprijine pe Nicoară în răzbunarea lui Ion Vodă, „domnitorul norodului". Duşmanii îşi primesc, de astă dată, pedeapsa sorocită. Timpul de a pune capăt „deznădejdei noroadelor", şi de a le elibera, nu venise încă, iar Nicoară, părăsind scaunul Moldovei după o domnie efemeră, va pieri de mîna călăului din Liov, trădat, ca şi Ion-Vodă, de un boier moldovean. Între cele două expediţii ale oastei lui Nicoară în Moldova, acesta, rănit grav în prima ciocnire, urmat de fratele său, este găzduit şi lecuit la moşia boierului mazilit Andrei Dăvideanu, socrul lui Irimia Golia. Cei doi fraţi o îndrăgesc, ambii, tocmai pe Ilinca, fiica trădătorului, scriitorul oferindu-şi astfel prilejul urmăririi clasicei dileme : pasiune şi datorie, acut conflict moral în care sînt angrenaţi toţi cei trei protagonişti. Dragostea, dominată cu sfîşiere, înţelepciune şi putere a renunţării, de Nicoară, tulbură, fără scăpare, sufletul fetei, care se stinge în supliciul imposibilei opţiuni şi al conflictului ireductibil între sentimentul filial şi conştiinţa vinovăţiei paterne, — şi este la fel de fatală pentru temperamentul impulsiv şi slab al lui Alexandru, acesta neputînd supravieţui pierderii Ilincăi şi luîndu-şi viaţa după ce, cu mintea rătăcită, îl străpunge cu paloşul pe tăinuitul său tată, Petrea Ginj, pedepsitorul lui Irimia.

Romanul *Şoimii* se deschide cu un *Prolog*, intitulat : *Despre sfîrşitul ui Ion-Vodă cel Cumplit*, căruia îi urmează un prim capitol, cu un titlu metaforic : *Cîntecul lui Ion-Vodă*, şi se închide cu un epilog vorbind, simbolic, despre *Cum a pierit un viteaz şi cum s-a ridicat altul.* În *Nicoară Potcoavă*, prologul şi epilogul nu mai există numite ca atare, în schimb desfăşurarea întîmplărilor este încadrată între întîlnirile de la hanul lui Goraşcu Haramin. *Hanul* e un fel de personaj sadovenian, la care întîlnirile sînt prilejuri de evocare a unor evenimente, după tehnica „povestirii în povestire". Vinul băut din ulcelele de lut ars redeşteaptă amintiri, vechi şi noi, călătorii aflaţi în dulce popas vîntură istorisiri, „minciuni înţelepte" care se orînduiesc în succesiunea hotărîtă de scriitor. Spovedaniile celor pe care îi apasă „dureri înăbuşite", lipsuri, sărăcie, nedreptăţi, îndurate îndelung şi aflate în pragul răbufnirilor justiţiare, sînt punctate de iluminările unor intuiţii vizionare. „Fraţilor ciobani şi fraţilor ţărani — li se adresăează călătorilor baciul Neculai Pahomie, unul dintre devotaţii fraţilor Potcoavă — ne-a spus nouă diacul Radu că măria-sa Nicoară a trecut ca un vis al noroadelor. Din duhul său care nu se stînge ne-om aprinde noi şi alţii de după noi cum se aprinde lumina din lumină".

Cadrul general istoric al desfăşurării acţiunii din *Nicoară Potcoavă* este cel real, Sadoveanu preluînd documentarea strict necesară din *Leto-*

piseţul lui Grigore Ureche (care, însă, partizan al lui Petru Şchiopul şi ostil lui Ion-Vodă, îl prezintă pe acesta, dealtfel într-un foarte scurt paragraf, drept un „lotru") şi din monografia literar-istorică a lui Hasdeu, *Ion Vodă cel Cumplit* (1865). Epoca istorică este recreată narativ, romanul fiind bine nutrit cu esenţa documentelor, dar nestăruind în detaliile acestora. Sadoveanu şi-a însuşit şi a înţeles istoria în mişcarea ei dinamică, propunîndu-şi reconstituirea veridică şi nu dublarea, prin comunicarea unor date arhivistice minuţioase, a unor lucrări de specialitate care au scopul exactei instruiri. În romanele istorice sadoveniene, naratorul-rapsod are în atenţie oamenii şi lucrurile, mişcarea şi înfăţişările lor, viaţa şi timpul în continuă curgere. „Nefiind istoric, eu îmi voi îngădui să dau iarăşi povestei strămbunilor noştri dreptul ei" [8], — îşi delimitează şi îşi clarifică Sadoveanu intenţiile şi metodele faţă de ale istoricilor „care nu afirmă nimic fără act scris şi pecetluit". „Nu sînt realităţi numai clădirile de piatră şi petecile de hîrtie; mitul păstrează eternităţii lamura sufletului generaţiilor". Cu discernămînt istoric, forţă de evocare şi belşug al imaginaţiei, Sadoveanu ţese pe urzeala unei esenţiale informaţii subterane situaţii verosimile precum şi evoluţia, interferarea, deznodămîntul unor destine umane individuale, întoarcerile sale în trecut avînd totdeauna mobilul adînc al unei înalte lecţii pentru contemporaneitate.

Firul narativ ţesut în jurul unuia dintre cele mai dramatice destine din istoria noastră, — şi rămas, în liniile lui mari, acelaşi, în cele două romane, *Şoimii* şi *Nicoară Potcoavă* — suferă mutaţii radicale în plasarea accentelor. Spectaculosul faptelor de arme ale „şoimilor" este estompat de sugerarea amploarei luptei tradiţionale pentru libertate a românilor de-a lungul timpurilor; insistenţa asupra calităţilor ostăşeşti ale eroilor, evocate în hiperbole, face loc definirii atente a mecanismului social; relatările bătăliilor sînt înlocuite cu reflecţii despre viaţă şi istorie, toate convergînd către imperativul datoriei, către deviza etică a „plinirii dreptăţii", care străbate întreaga operă sadoveniană. Consemnarea unor fapte istorice reale, a unor nume de eroi autentici, este doar un fundal concret, în primplan aflîndu-se însă omul, angrenat într-o experienţă de excepţie, zbătîndu-se în complicate conflicte psihologice. Pentru Nicoară Potcoavă din romanul omonim, răzbunarea morţii fratelui său — patimă obsesivă în romanul de tinereţe, — devine un scop adiacent, după cum este umbrit, trecut în plan secund, tragicul episod erotic. Exponent al maselor, Nicoară este preocupat de soarta patriei sale şi de dreptatea celor mulţi care i se alătură cu încredere. Portretul său fizic, compus cu ajutorul recuzitei romantice — de o frumuseţe luciferică, întunecat la părul creţ şi luciu, cu ochi adînci şi trişti, mînuind sabia ca pe un fulger care sapă şanţuri în rîndurile vrăjmaşe, datorîndu-şi porecla forţei neobişnuite, „bărbat care rupe potcoava în două" — se întregeşte, în romanul care îi poartă numele, cu coordonata spirituală, care trece pe primul plan. Toate atributele romanticului vijelios din *Şoimii*, năpraznic în lupte, „mistuit de focul nestins" al unei iubiri pe care trebuie s-o sacrifice — se retrag, fără a dispărea, în plan secund, făcînd loc strălucirii cărturarului, autorităţii înţelepciunii. Om al Renaşterii, depăşind concepţiile medievale, umanist cu studii la Bar, unde a fost discipol al învăţatului Ian Savitki, cunoscător de

[8] M. Sadoveanu, *Viaţa lui Ştefan cel Mare*, în *Opere*, vol. XII, E.S.P.L.A., 1958, p. 231.

elinească și latină, „îndopat cu Platon și Aristotel" în școlile leșești și recitind, cu voluptăți intelectuale, „*Teaghene și Haricleea* a lui Heliodor de la Emesia", cugetînd neliniștit la soarta omenirii, Nicoară Potcoavă este un mîhnit fără leac, zbuciumat de înțelegerea neputinței sale în îndreptarea lumii, într-o orînduire rostuită să rămînă încă multă vreme nedreaptă. În amplul portret spiritual pe care i-l încheagă, Sadoveanu stăruie asupra triumfului tragic al rațiunii asupra împlinirilor personale, și pe acceptarea, cu seninătate și adîncă înțelegere, a sacrificiului suprem inevitabil, în numele binelui colectiv, al dragostei de oameni și de dreptate. „Cît m-am cumpănit asupra adîncului — cugetă Nicoară — am dobîndit cumînțenie : că am datoria să mă păstrez pînă la împlinirea lucrării mele, ca să nu mă rușinez la ceasul cel din urmă". Dăruit cu harul de a fi un „învățat pustiit de lume" — cum îl numește prietenul său Cubi Lubiș, dar abandonînd, conștient, condeiul și cartea, pentru „învățătura săbiei", Nicoară e mai presus de toate un înțelept, căruia, chiar și la război, „îi plăcea să întrebuințeze mai mult mintea decît paloșul".

Corolar al maturizării artistice a scriitorului, în *Nicoară Potcoavă* accentul cade, grav, pe interesul acut pentru reflecție, *înțelepciunea* fiind investită aici, ca și în scrieri anterioare, cu puterea sublimării dramei existențiale. „Armă șubredă" dar menită „să biruiască întristarea cea mare a trecerii noastre pe pămînt", — o aprecia Sindipa, cugetătorul egiptean din *Divanul Persian*, prin intermediul căruia povestitorul își comunică propriile-i judecăți etice. Înțelepciunea apare ca dar suprem care reglementează relațiile între oameni, presupunînd blîndețe și respect față de semeni și fiind unul dintre atributele indispensabile ale conducătorului de oști și de popoare. „Să lucrăm pentru dreptate, să împlinim poruncile pe care le avem", îl sfătuiește Nicoară pe mai tînărul său frate, lipsit de cumpăt, lăsîndu-se purtat în vîrtejul patimii fără judecată și fără opreliști.

Calitatea de voievod luminat presupune — după cum Sadoveanu a demonstrat-o strălucit în *Frații Jderi*, prin figura lui Ștefan cel Mare, și în *Nicoară Potcoavă* — înțelegerea misiunii istorice, descifrată și împlinită cu ajutorul celor mulți, în spiritul înaltelor tradiții ale poporului. Numeroasele personaje, solidarizate în jurul lui Nicoară, bine individualizate, reafirmă atributele tipologiei sadoveniene. Farmecul inimitabil, de mare povestitor, al lui Sadoveanu, complexitatea observației și a meditației asupra vieții, sînt disimulate în simplitatea portretizării omului din popor, a oșteanului țăran, a răzeșului, morarului, podarului, prisăcarului, haiducului, scripcarului, monahului, hangiului etc., umanitate cu o psihologie doar aparent elementară. Sadoveanu compune, de fapt, un imn emoționant eroismului colectiv, profilului moral al omului simplu, capabil de dăruire și jertfă de sine, devotîndu-se unor idealuri prin elocvența gesturilor definitive. Eroii lui Sadoveanu sînt, și aici, „umiliții și obiditii" cărora le-a închinat întreaga sa operă. Din masa zecilor de personaje se desprinde, puternic conturat, cu diferențieri vădite față de primul roman, grupul celor „zece soli ai răzbunării" (cum erau numiți în *Șoimii*) : Moș Petrea Ginj, „zimbrul cel vechi", căpitan al lui Ion-Vodă ; Radu Suliță, „vorbă dulce", cunoscînd puterea convingerii pe care o are blîndețea, vistiernic, spătar și postelnic al lui Nicoară ; Ghiță Botgros, intrat, ca simbol al răzbunării, în folclorul ucrainean, sub numele Iuri Botgrozna ; Neculai

Strămurare, fost haiduc, care cu o mînă de voinici „întorceau sărmanilor cele luate cu hapca" de boieri; scripcarul Ile Caraiman, țigan eliberat; Naftanail și Gavril, feciorii lui Moș Savu Frăsinel, „ieșiți la codru" și ajunși oșteni ai lui Ion-Vodă; Gheorghe Stîngaciu, frate de cruce cu Ștefan al Mariei, „oameni tăcuți și ziditi în fier parcă"; Alexa Totîrnac, iubindu-și, cu patimă, locurile de baștină și urîndu-i pe renegați: „vai de cel ce-și uită părinții și frații și se înstrăinează de ei și le e dușman și gîde"; viteazul și puternicul Toader Ursu. Lor li se adaugă numeroase alte personaje, pozitive sau negative, dintre care se detașează figura lui Cubi Lubiș Filozof, a lui Elisei Pokotilo, căpetenia cazacilor zaporojeni, a suavei Ilinca, „parcă ruptă din soare", a presviterei Olimbiada, vrăcița cu meșteșuguri de lecuire nu doar a vătămărilor trupești ci și a celor de suflet, a căpitanului de răzeși Cozmuță Negrea, om învățat, cunoscînd și limba perșilor, și a multor altora [9].

Mitizată, proiectată în legendă, această umanitate sadoveniană a romanelor istorice, — viteji luptători pentru dreptate și pentru păstrarea ființei naționale, — animată de veșnicul vis al libertății, rămîne nemuritoare în memoria popoarelor. În fața călăului, vizionarul Nicoară lansează semenilor săi un „non omnis moriar" (Sadoveanu ni-l arată cunoscător al limbii latine și, probabil, astfel, al lui Horațiu): „Din sîngele meu va crește răscumpărarea cum crește grîul într-o sămînță. Nu voi pieri întreg". Aureola mitică a voevodului se răsfrînge asupra tovarășilor săi care „înflori-vor iarăși din moarte în frații lor de mîine". Sadoveanu este, aici, autorul de epopee, interferînd istoria cu mitul, investindu-și eroii cu virtuți fabuloase, sacralizînd figura istorică a unui domnitor meteoric, dar care și-a depășit epoca prin puterea reprezentării viitorului. Nicoară are o gîndire dialectică, filozofează asupra vieții pieritoare — „Viața noastră este ca un zbor de rîndunică" —, dar în același timp crede în perenitatea simbolurilor și a tradițiilor: „totuși sînt bărbați care pot sta deasupra vieții și a morții, păstrîndu-și cumpăna inimii în urgii, pentru că au de împlinit aici pe pămînt, în timpul lor scurt, o datorie". Critica a semnalat, frecvent, tonalitatea de basm și de legendă a prozei sadoveniene, chiar cînd acțiunea se petrecea în zilele noastre. Asemănători, adesea, eroilor de baladă, legendarilor Novăcești, lui Roman Voinicul, eroii sadovenieni, simboluri ale eroismului național, își modifică existența reală intrînd în categoria: eroi-mituri. Nicoară este simbolul unui asemenea erou etern, invincibil, în ciuda jertfirii vieții.

Limba sadoveniană, căreia Tudor Vianu îi scotea în evidență „timbrul grav și sărbătoresc", și a cărei polifonie era, inimitabil, caracterizată metaforic de G. Călinescu — „opera lui Mihail Sadoveanu e o țiteră uriașă, cu mii de strune, toate acordate cu grijă, timp de o viață de om, pentru ca nici o surpriză cacofonică să nu fie cu putință. Toate gîndurile, privelиștile, figurile, sînt puse pe portativ, virgulele cîntă și ele, punctele așteaptă risipirea ecourilor" [10] — conferă prozei sale istorice unicitate. Parfumul vag arhaic învăluie oameni, locuri și detalii crude într-o perdea de fum străveziu, transfigurînd și comutînd totul în perimetrul unei sublime

[9] Vezi, pentru date asupra fiecărui personaj, Pompiliu Marcea, *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, Ed. Eminescu, 1977.

[10] G. Călinescu, *Prefață* la Mihail Sadoveanu, *Romane și povestiri istorice*, E.P.L., 1961.

balade, situată într-un timp veşnic prezent, oricît de îndepărtat. Inefabilul stilului sadovenian, cu virtuţi incantatorii, magia tonurilor sale calde, estompate, şi-au pus pecetea, inconfundabilă, şi pe romanul *Nicoară Potcoavă*.

Nicoară Potcoavă este un vast poem în proză, vibrînd de ecouri elegiace, o amplă metaforă despre viaţă şi moarte, pasiune şi datorie, eroism şi dăinuire prin jertfă, experienţa obişnuirii cu iminenţa sau probabilitatea morţii în bătălii, o parabolă reliefînd semnificaţiile majore concentrate în jurul unei figuri istorice sincronizată, de scriitor, contemporaneităţii, prin încărcătura ei simbolică.

DOUĂ SCRISORI ALE LUI MATHIAS FRIEDWAGNER

DRAGOȘ VITENCU

Printre emisarii trimiși de Viena în Bucovina, ca să o deprindă la o mai strînsă trăire în comunitatea austro-ungară, au fost și unii, — desigur nu prea mulți, — care, ajungînd să-i cunoască mai de aproape pe băștinași și manifestările lor sufletești, au uitat de misiunea lor de simbriași ai puterii stăpînitoare și au fost cuceriți de români, devenindu-le prieteni.

Dacă ar fi să încercăm o selecție între aceștia, nu știu dacă n-ar trebui să începem cu filologul Mathias Friedwagner, care a deținut catedra de filologie romanică și apoi funcția de rector la Universitatea din Cernăuți, în primul deceniu al acestui secol, pînă la 1911, cînd a fost chemat la Universitatea din Frankfurt pe Main.

Inițial, studenții veneau la cursurile lui ca să învețe limbă și literatură franceză, puțină italiană și puțină spaniolă. Nu după mult timp M.F. a început să deprindă limba majorității studenților săi și a celorlalți oameni cu care venea în contact și a ajuns un pătimaș admirator a tot ce e românesc.

Iubea din toată inima poporul nostru.

Pentru ilustrare, amintim că la un comers [1] al societății studențești (sau „academice", cum se spunea în limbajul locului și al vremii) române „Junimea", rectorul M.F. s-a adresat studenților săi, în limba germană, cu vorbele „Und wenn man Euch sagt, dass Ihr nach Rumänien hinüberschielt, so antwortet klar: wir schielen nicht; wir schauen". (Și dacă vi se spune că trageți cu coada ochiului în spre România, răspundeți limpede: «Noi nu tragem cu coada ochiului; noi privim»").

★

Scopul acestor rînduri este mult mai modest decît acela de a încerca o prezentare a întregii activități științifice filoromânești a lui M.F., pentru care Academia Română l-a ales membru. Pentru o mai bună înțelegere a celor ce urmează, să ne oprim totuși, la un singur capitol, acela al muncii lui de folclorist.

Ministerul austriac al învățămîntului a inițiat o campanie de lungă durată pentru culegere de folclor, în toată Austria. În această privință Bucovina era considerată și pînă atunci ca prima din imperiu, datorită valoroaselor publicații ale unor I. G. Sbiera, S. Fl. Marian, Elena Niculiță-Voronca și alții [2]. Pentru această provincie, organizarea campaniei i-a fost încredințată lui M. F., la apelul căruia au răspuns peste 200 de studenți, preoți, învățători, funcționari, elevi etc., trimițîndu-i un imens material. M. F. nu s-a mulțumit cu adunatul textelor; și l-a asociat, pentru notarea melodiilor, pe talentatul muzician Alexandru Voevidca, care a primit, în acest scop, un concediu plătit de cinci ani, de la catedră (era învățător).

M.F. socotea sistematizarea și publicarea celor adunate (din care o bună parte s-a pierdut în timpul primului război mondial), drept operă de căpetenie a vieții lui. N-a reușit să dea la tipar (text și melodii), decît în 1940, cu sprijinul statului român, primul volum al lucrării, în care a grupat cîntecele de dragoste. Tomul masiv [3], de peste 600 de pagini, a ieșit de sub teasc numai după moartea savantului, iar fiica acestuia a trimis (desigur la adresele lăsate de tatăl ei) cîte un exemplar la diferite persoane din România, împreună cu faire-part-ul morții tatălui ei. Tirajul redus (1 000 exemplare) nu a permis să avem pînă acum, în țară, decît puține exemplare din această operă, care, apărută fiind în toiul frămîntărilor de război, a trecut prea puțin observată.

---

[1] Așa se numea în terminologia activității societăților studențești cernăuțene serbarea solemnă de inaugurare a fiecărui an de studiu.

[2] Vezi introducerea („Vorwort") lui Matthias Friedwagner la „Rumänische Volkslieder aus der Bukowina, I. Band: Liebeslieder", Konrad Triltsch Verlag, Würzburg, 1940.

[3] Cu ilustrații în culori, reprezentînd oameni și locuri din Bucovina.

Rev. ist. teorie. lit., tom 29, nr. 3, p. 475—482, București, 1980

După plecarea lui la Frankfurt, M. F. nu a încetat legăturile cu românii şi mai ales cu foştii lui studenţi. Între puţinele hîrtii rămase de la tatăl meu, Alexandru Vitencu, unul dintre primii studenţi ai lui M.F. şi apoi profesor de limba franceză şi director al liceului ortodox de băieţi din Cernăuţi, am găsit două scrisori de ale lui F., al căror conţinut nu-mi pare lipsit de interes pentru viaţa noastră culturală. Sînt trimise la mare interval de timp (1924—1935). De bună seamă, au fost mai multe, dar peripeţiile războiului le-au împrăştiat. Din cauza grafiei lor destul de confuze, le-am descifrat destul de anevoios, cu ajutorul prof. Vultur Orîndeanu, din Piatra Neamţ, fără de care descifrarea mi-ar fi fost cu neputinţă şi căruia îi mulţumesc.

Iată-le, însoţite de sumare note explicative, în traducere românească şi în original.

I.

Gallspach lîngă Wels, în Austria de Sus
(Frankfurt pe Main, str. Kroeger 2).
24.V.1924).

Iubite Domnule Director,

Amabila trimitere a ambelor Domniei Voastre anuare [4] şi a broşurii despre relaţiile privind populaţia din Bucovina [5] m-a bucurat foarte. Vă mulţumesc pentru această atenţie. Mă bucur că vă pot saluta, ca director, în fruntea unui institut de învăţămînt, care a ajuns sub conducerea predecesorului Dvs, Mandicevschi, la o deosebită înflorire. Sub conducerea Dvs opera va fi continuată şi un spirit bun, — sînt sigur de aceasta, — va însufleţi pe toţi dascălii şi elevii. Această poziţie influentă vă va da mulţumire şi încrederea obştească vă va întări puterea pentru foarte obositoarea Dvs. profesiune şi pentru munca administrativă.

Au trecut 13 ani de cînd am plecat din Bucovina. Dar, sufleteşte, am fost legat de ţară şi am încercat să fiu de folos românilor în Germania. De mai mulţi ani, fac în publicaţiile ştiinţifice referate despre cărţi şi lucrări româneşti, care, altfel, ar fi trecut nebăgate în seamă. Chiar de curînd a apărut recenzia mea despre *Introducere în literatura veche românească* de A. Procopovici. Recenzatul este o activitate ce ia mult timp şi e adesea ingrată, pentru că fiecare aştepta numai laude, chiar atunci cînd nu sînt temeiuri pentru aşa ceva. Sînt probleme ce nu pot fi atinse, fără ca să provoace, peste tot, atacuri. Cînd am plecat la Frankfurt, am luat cu mine un bucovinean, pe Ilie Torouţiu din Solca [6], actualul cumnat al dlui Leca Morariu, şi am înfiinţat, fără subsidii româneşti, cel dintîi lectorat românesc la Frankfurt.

Din păcate, vremurile nu mai sînt atît de paşnice. Din cauza unui bineintenţionat şi din inimă binevoitor articol de la 30 decembrie 1923 din „Czernowitzer Allgemeine Zeitung" [7], „Glasul" [8] din 6 ianuarie 1924 m-a atacat şi m-a batjocurit grosolan, respingînd în mod dur buna mea intenţie pentru împăcare /. . ./. „Junimea literară" vorbeşte despre „filoromânismul meu defunct" [9]. Aceasta m-a durut adînc şi m-a determinat să nu mai revăd vreodată ţara. Domnul Morariu, agresivul autor [10], ar fi putut să ştie cît de devotat am fost eu românilor

---

[4] Era obiceiul ca liceele să tipărească anuare, care conţineau pe lîngă materialul administrativ, studii ştiinţifice ale profesorilor.

[5] „Situation étnographique en Bucovine", scrisă de Alexandru Vitencu, ca material documentar, pentru apărarea drepturilor româneşti, la conferinţa de pace din 1919 de la Versailles.

[6] Este vorba de criticul şi istoricul literar I. E. Torouţiu, mai tîrziu director al „Convorbirilor literare".

[7] M. F., complet lipsit de orientare în materie politică, a fost indus în eroare de rectorii ziarului de limbă germană menţionat, care nu se puteau împăca cu revenirea Bucovinei la viaţă românească şi propagau continuarea unei atmosfere cosmopolite, de tip austriac şi, — drept urmare, — a trimis acelui ziar un „Gruss an die Bukowina" („Salut Bucovinei"), în care dădea îndemnuri pe placul acelor redactori

[8] Ziarul „Glasul Bucovinei".

[9] În românește, în original.

[10] Leca Morariu, revoltat de rătăcirea lui M. F., l-a atacat vehement, în diferite articole şi notiţe. Pînă la urmă, însă, s-a convins că M. F. a procedat de bună credinţă, fiind amăgit, şi că a rămas credincios românilor. În revista lui, „Făt Frumos" (anul 1940, p. 106), a publicat la moartea savantului, sub semnătura fratelui său, Victor Morariu, un necrolog foarte elogios la adresa defunctului. Acelaşi lucru l-a făcut şi N. Iorga în „Neamul românesc" din 8.V.1940. Deasemeni, în „Făt Frumos" din 1942 (pag 12 şi 110), L.M. a publicat o scrisoare a lui M. F. către profesorul Leonida Bodnărescu şi nişte amintiri ale acestuia despre M.F.

și că ajutorul meu a făcut posibilă catedra de istorie a românilor [11], așa cum se cunoștea, la facultatea de teologie. Recunoștința nu este în firea oamenilor. Este adevărat că în 1911 N. Iorga mi-a închinat portretul său, cu inscripția „pentru dragostea dăruită din plin poporului nostru divizat (?) [12] în țara noastră". Dar, după cît se pare, această dragoste este astăzi uitată cu totul. Mulți cititori ai „Glasului" vor fi revoltați împotriva mea, pentru că puțini vor fi citit articolul meu.

Pe viitor nu vreau să mai iau parte la discuții în probleme publice, pentru că vreau să am liniște și, oricum, n-aș fi ascultat. Dar, mă doare sufletește că poporul plin de viitor al românilor e îndrumat pe căi ce duc la pagubă. Frumoasa limbă românească este de acum pe jumătate franceză și în puțini ani poporul nu o va mai înțelege. Aceasta e o nenorocire, pentru că limba este cel mai prețios bun. Fiecare popor trebuie să aibă grijă să-și cultive propriul specific și să-l dezvolte mai departe. Și Dvs veți fi de acord cu mine, atunci cînd spun că, fără de independență spirituală nu este cu putință un viitor senin. Nu este îngăduit să copiezi, pur și simplu, obiceiuri, instituții și o limbă străină, pentru că prin aceasta devii servul unei culturi străine. Originalitatea este semnul de recunoaștere al unui popor care este liber și în esența lui. Ca educator al tineretului, veți activa, desigur, în acest sens.

Dar, vreau să închei.

Ați fost unul dintre cei mai vechi și mai credincioși discipoli ai mei. Desigur, nu vă veți lăsa indus în eroare de nici un fel de atacuri împotriva mea. Cine mă cunoaște, știe cît de mult am fost, sînt și rămîn al Dvs devotat.

M.F.

II. Frankfurt pe Main, 10 aprilie 1935

Iubite Domnule Director,

Emoționanta Dvs scrisoare, care abia a sosit, trezește din nou dureroasa mea compătimire. Și mie mi-a murit soția, în urmă cu 2,1/2 ani și știu cît e de tristă, pentru totdeauna, drama vieții. S-a isprăvit cu bucuria ; numai pe lîngă copii afli o oarecare mîngîiere. Ambiția moare, îndată ce tovarășa de viață nu mai poate lua parte la succese, sau nu poate ajuta la purtatul amărăciunilor existenței. Așa că soarta Dvs mă întristează în mod deosebit și vă strîng mîna sincer și din toată inima [13].

Mulțumită unui prieten credincios, dirigintele școlar Ion Vicoveanu (fost Bolocan) din Vicovul de Jos [14], primesc ziare bucovinene, de cînd am renunțat la „Allgemeine Zeitung" [15]. Așa am aflat despre nenorocirea Dvs. Dvs ați fost primul și cel mai vechi discipol al meu la Cernăuți și bineînțeles că-mi reamintesc de acea vreme care (ah!) e acum atît de departe. Eu am plecat de Paști în 1911, înainte de 24 de ani. Acum sînt în al 75-lea an de viață, dar pînă la finea semestrului de iarnă am mai ținut prelegeri. Din 1928 am fost promovat în grupa a X-a de vîrstă. Încă mai ființează aicea un lectorat român, pe care îl ocupă un discipol de-al meu, pentru că o face gratuit, deoarece pentru așa ceva nu sînt bani. În Germania sînt numai 1—2 universități la care limba română este obiect de studiu și învățătură.

În ultimul caiet (6) al „Revistei pentru filologia romanică" (vol. IV. 1934), am publicat un articol lung *Despre limba și patria românilor în timpurile lor de început*. Îmi pare rău că nu mai am un extras pentru Dvs. Dar, puteți găsi lucrarea la biblioteca Universității. Veți vedea cît de mult mă interesează încă limba română. Acum către sfîrșitul vieții, aș vrea să încep cu publicarea nenumăratelor cîntece populare și a melodiilor culese de Al. Voevidca, „la îndemnul și cu sprijinul meu" [16], — dar marile cheltuieli de tipar au fost pînă acum o piedică.

Pe cînd trăia încă, domnul Voevidca a încercat, contrar declarației sale scrise, să vîndă această colecție, subvenționată de ministerul austriac, drept proprietate a sa exclusivă, dar Academia Română, căreia i-a oferit colecția, în schimbul a 70 000 lei, i-a respins pretenția, punînd la îndoială drepturile sale de autor. Bineînțeles, meritul notării meolodiilor îi rămîne neatins domnului Voevidca.

---

[11] Primul titular a fost profesorul Ioan Nistor, care și-a deghizat cursurile sub forma *Istoria Europei de sud-est*.

[12] Lectură nesigură.

[13] După cum rezultă din text, e vorba de decesul soției destinatarului scrisorii.

[14] Un merituos folclorist bucovinean.

[15] Se pare că această renunțare a fost rezultatul lipsei de bunăcredință a redactorilor ziarului, care a provocat conflictul comentat în notele 7 și urm. de mai sus.

[16] În original, în limba germană și în românește.

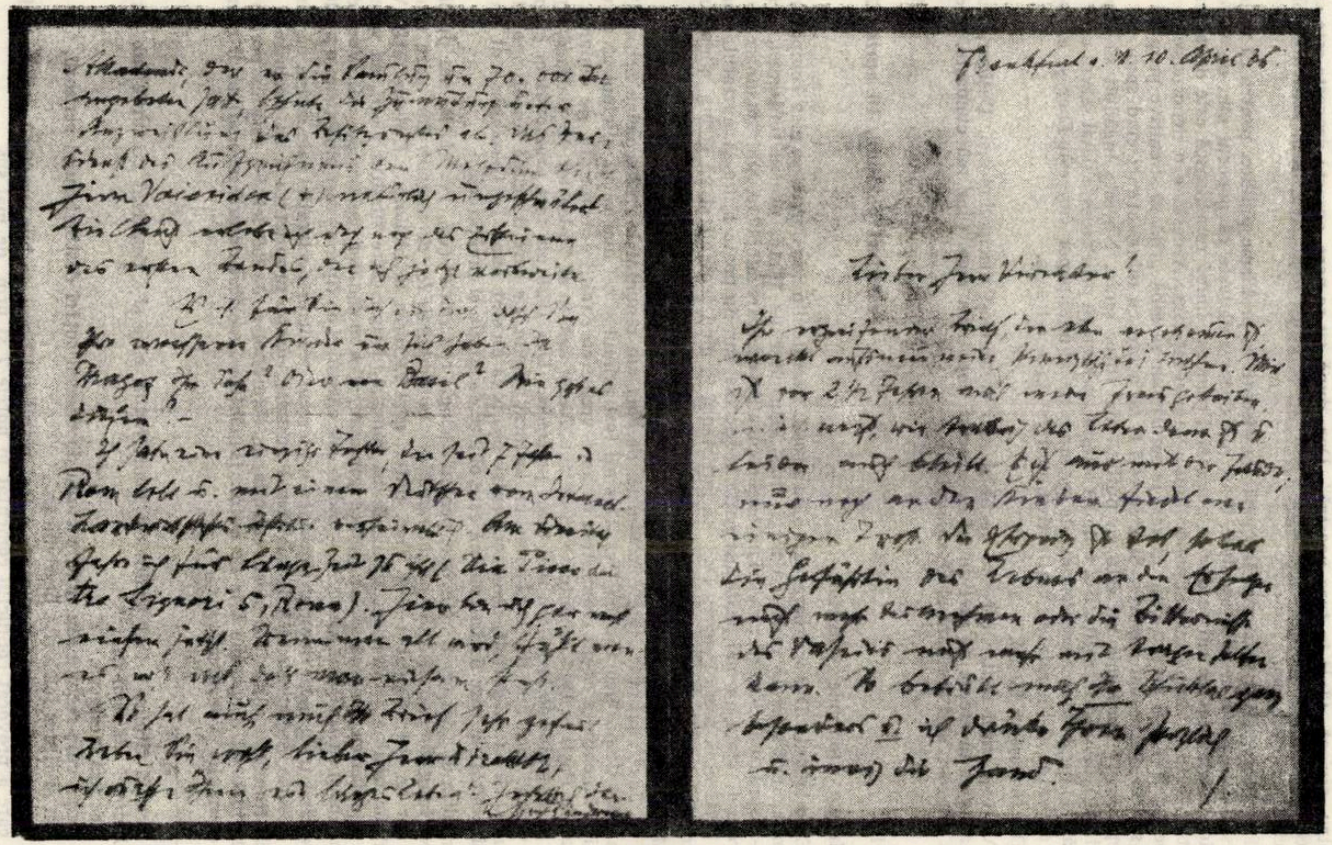


Fig. 1

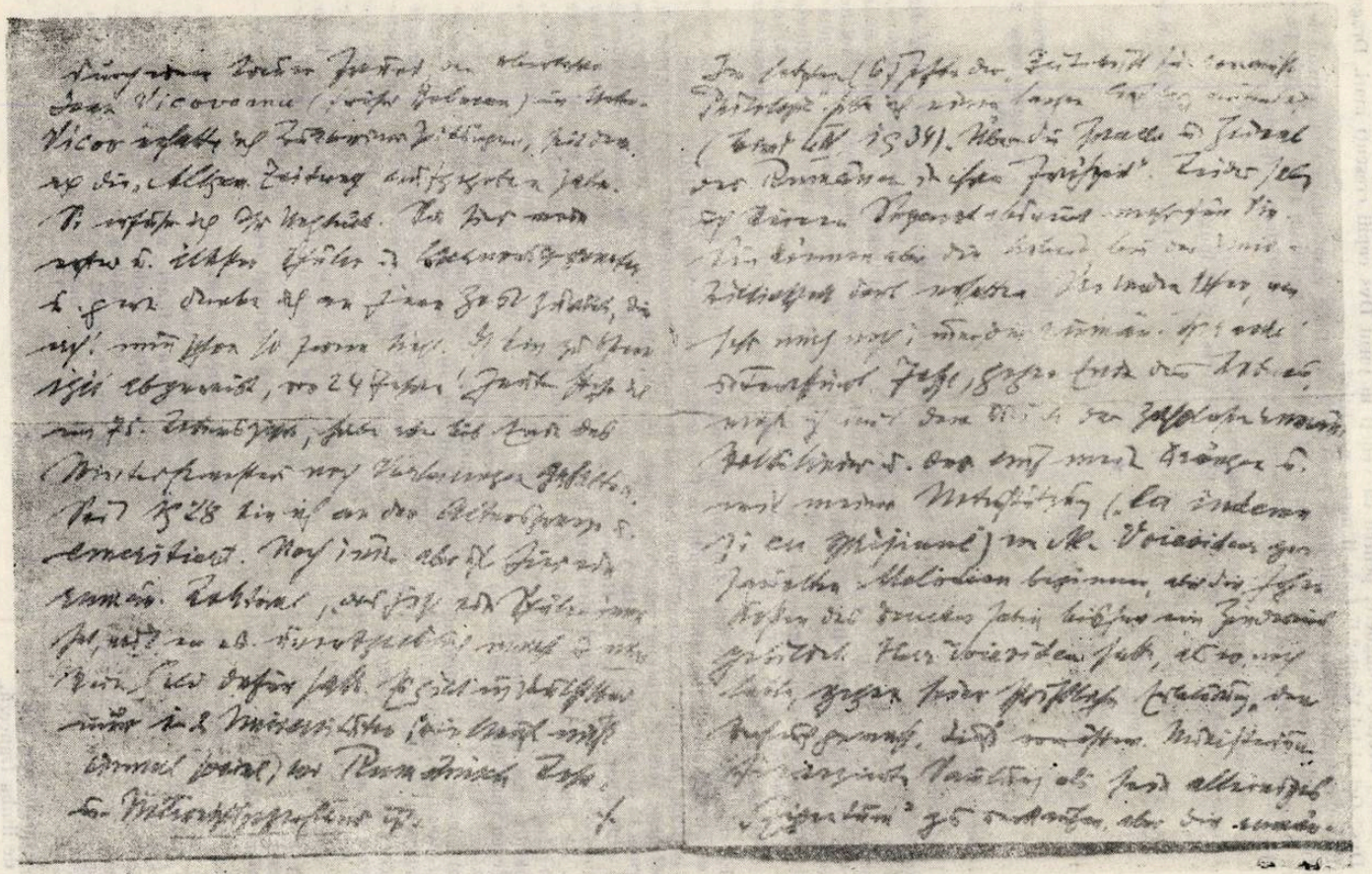


Fig. 2

Poate mai prind apariţia primului volum, pe care îl pregătesc acum.

Oricum, aveţi o mîngîiere, pentru că vedeţi în jurul Dvs copiii crescuţi mari. Dragoş e fiul Dvs? Ori al lui Vasile? [17] Cum îi merge acestuia?

Eu am o singură fiică, care trăieşte de 7 ani la Roma, fiind căsătorită cu un german de la Institutul Internaţional de Agronomie. Marţi voi pleca pentru mai mult timp la ea (Via Picco dei Tre Signori 5, Roma). Aici sînt acum izolat. Abia cînd îmbătrîneşti, îţi dai seama că rămîi singur.

De aceea m-a bucurat foarte mult scrisoarea Dvs.

Rămîneţi cu bine, iubite domnule director; vă doresc viaţă lungă.

Din inimă, al Dvs M.F.

*

Iată şi textul scrisorilor în original:

Gallspach bei Wels, Oberösterreich
(Frankfurt a.M., Kroegerstrasse 2)
24—IV.—1924.

Lieber Herr Direktor!

Die freundliche Zusendung Ihrer beider Jahresberichte und der Broschüre, über die Bevölkerungsverhältnisse in der Bukowina hat mich sehr gefreut. Ich danke Ihnen bestens für diese Aufmerksamkeit. Es war mir eine Freude, Sie als Direktor an der Spitze einer Lehranstalt zu begrüssen, die unter der Leitung Ihres Vorgängers, Mandickzewski, eine solche Blüte erreicht hat. Unter Ihrer Leitung, wird das Werk fortgesetz werden, u. ein guter Geist, dessen bin ich sicher, wird alle Lehrer und Schüller beseelen. Diese influssreiche Stellung wird Sie mit Befriedigung erfüllen und das allegemeine Vertrauen wird Ihre Kraft stärken für den sehr anstrengeden Beruf und Vervaltungsdienst. Sie werden ein guter Vorgesetzter sein und vorbildlich wirken.

Es sind jetzt 13 Jahre, dass ich von der Bukowina fortging. Innerlich bleibe ich dem Lande verbunden und habe auch gesucht in Deutschland den Rumänen nützlich zu sein. Seit Jahren berichte ich in wissenschaftlichen Zeitschriften über rumänische Bücher und Arbeiten, die sonst ohne jede Beachtung geblieben wären. Erst kürzlich ist meine Rezension über die Einführung in die alte rum. Literatur von Al Procopovici erschienen. Eine recht zeitraubende und oft undankbare Arbeit ist das Rezensieren, weil jeder nur Lob erwartet, auch wenn dafür kein Anlass ist. Manche Fragen dürfen kaum berührt werden, ohne dass man sich überall Angriffe zuzieht. Als ich nach Frankfurt ging, nahm ich einen Bukowiner, Ilie Torouţiu aus Solka, mit, den jetzigen Schwager des H. Leca Morariu, und errichtete, ohne rumänische Zuschüsse, in Frankfurt, das erste rumän. Lektorat. Leider sind jetzt die Zeiten nicht mehr so friedlich. Wegen eines gutgemeinten und herzlich wohlwollenden Artikel von 30 Dez. 1923 in der Czernowitzer Allg. Zeitung, hat mich am 6. Jänner 1924, der „Glasul" angegriffen und grob verhöhnt, meine gute Absicht der Versöhnlichkeit schroff zurükgewiesen. /. . ./. Die „Junimea Literară" spricht von meinem „filoromânismul defunct". Das hat mich tief geschmerzt und mich bewogen das Land nicht wieder zu besuchen, Herr Leca Morariu, der mutmassliche Verfasser, hatte wissen können, wie sehr ich din Rumänen zugetan gewesen bin und dass die Lehrkanzel für rumänische Geschichte nur durch meine Hilfe möglich gewesen war, wie die theolog. Fakultät wusste. Dankbarkeit ist nicht der Menschen Sache. Zwar hat 1911 N. Iorga mir sein Bild gewidmet, mit der Inschrift „Für die unserem gespalteten Volke in unserem Lande reichlich gespendete Liebe". Aber diese Liebe ist heute, wie es scheint, gänzlich vergessen. Viele Leser des „Glasul" werden, im Gegenteil, über mich entrüstet sein, da nur wenige meinen Artikel selbst gelesen haben werden.

Ich will in Zukunft mich nicht mehr an dem Besprech an öffentlichen Fragen beteiligen, weil ich Ruhe haben will und doch nicht gehört würde. Aber es tut mich innerlich Leid, wie das zukunftsfrohe Volk der Rumänen auf Bahnen geführt wird, die zum Schaden führen. Die schöne rum. Sprache ist heute schon halb französisch und in wenigen Jahren wird das Volk sie gar nicht mehr verstehen. Das ist ein Unglück, weil die Sprache der wertvolleste Besitz ist. Jedes Volk sollte bedacht seine Eigenart zu pflegen und weiter zu entwickeln. Sie selbst werden mir zustimmen, wenn ich sage dass ohne geistige Selbstsäu-

[17] Fratele mai mic al lui Alexandru Vitencu, — şi el fost student al lui M.F. şi apoi profesor de limba franceză.

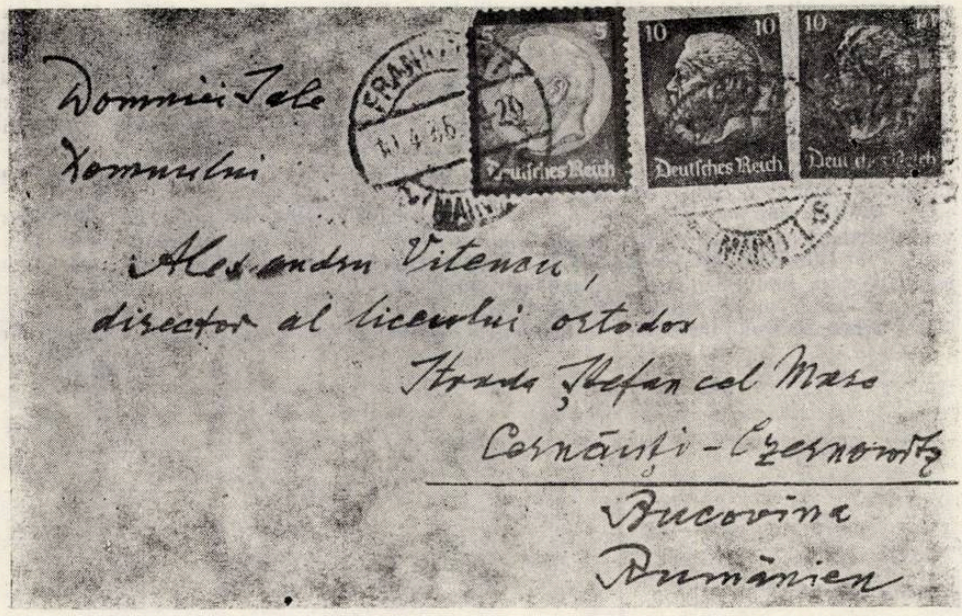


Fig. 3

digkeit keine frohe Zukunft möglich ist. Mann soll nicht fremde Sitten, Einrichtungen und fremde Sprache einfach kpieren, weil mann sich dadurch zum Knecht einer fremden Kultur macht. Originalität ist das Kennzeichen eines auch innerlich freien Volkes. Als jugenderzieher wirken Sie gewiss in diesem Sinns. Aber ich will schliessen.

Sie waren einer meiner ältesten und treuesten Schüller. Ich hoffe dass Sie lassen sich durch keine Angriffe auf mich irre machen. Wer mich kennt, weisst wie sehr ich war, u. bin, u. bleibe Ihr ergebener,

M.F.

Frankfurt am. M. 10 April 35.

Lieber Herr Direktor!

Ihr ergeifender Brief, der eben angekommen ist, erweckt auf neue meine schmerzafte Teilnahme. Mir ist vor 2, 1/2 Jahren auch meine Frau gestorben und ich weiss wie trauring das Lebensdrama ist und leider ewig bleibt. Es ist aus mit der Freude; nur noch an den Kindern findet man einigen Trost. Der Ehrgeiz ist tot, sobald die Gefährtin des Lebens an die Erfolgen nicht mehr teilnehmen, oder die Bitternisse des Daseins nicht mehr mittragen kann. So betrübt mich Ihr Schicksal ganz besonders u. ich drücke Ihnen herzlich und inning die Hand.

Durch einen treuen Freund, dem Oberlehrer Ion Vicoveanu (früher Bolocan), erhalte ich bukowiner Zeitungen, seitdem ich die „Allgemeine Zeitung" aufgegeben habe. So erfuhr ich Ihr Unglück. Sie sind mein erster und ältester Schüller in Czernowitz gewesen, u. gewiss denke ich an dieser Zeit Zurück, die, ach! nur schon so ferne liegt. Ich bin zu Ostern 1911 abgereist, vor 24 Jahren. Jetzt stehe ich im 75. Lebensjahr, habe aber bis Ende des Wintersemesters noch Vorlesungen gehalten. Seit 1928 bin ich an der Altersgruppe X emeritiert. Noch immer ist hier ein rumän Lektorat, das jetzt ein Schüller inne hat, weil er es unentgeltlich macht, u. man dafür kein Geld hat. Es sind in Deutschland nun. 1—2 Universitäten wo rumänisch Lehr- und Unterrichtsgegenstand ist.

Im letzten (6) Hefte der „Zeitschrift für romanische Philologie" habe ich einen langen Aufsatz veröffentlicht (Band IV, 1934), über die Sprache u. Heimat der Rumänen, in ihrer Frühzeit. Leider habe ich keinen Separatabdruck für Sie. Sie können aber die Arbeit bei der Universitätsibibliothek erhalten. Sie werden sehen wie sehr mich noch immer die rumän. Sprache interresiert. Jetzt, gegen Ende des Lebens, mochte ich mit dem Druck der zahllosen rumän. Volkslieder und der auf mein Drängen (la îndemnul şi cu sprijinul) von Al. Voe-

vidca gesammelten Melodien beginnen, aber die hohen Kosten des Druckes haben bisher ein Hinderniss gebildet. Herr Voevidca hatte, als er noch lebte, gegen seiner schriftlichen Erklärung, den Versuch gemacht, diese, vom österr. Ministerium finanzierte Sammlung als sein alleiniges „Eingentum" zu verkaufen, aber die rum. Akademie der er die Sammlung um 70.000 lei angeboten hat, lehnte die Zumutung unter Anzweiflung des Besitzrechtes ab. Der Verdienst der Aufzeichnens der Melodien bleibt Herrn Voevidca (+) natürlich ungeschmällert. Vielleicht erlebe ich doch hoch das Erscheinen des ersten Bandes, den ich jetzt vorbereite.

Es ist für Sie nicht ein Trost dass Sie Ihre erwachsene Kinder um sich sehen. Ist Dragoş Ihr Sogn? Oder vom Basil? Wie geht es diesem?

Ich habe eine einzige Tochter, die seit 7 Jahren im Rom lebt und mit einem Deutschen vom Internationalem Landwirtschaftsinstitut verheiratet ist. Am Dienstag fahre ich für lange Zeit zu ihr (Via Picco dei Tre Signori 5, — Roma). Hier bin ich gar recht einsam jetzt. Wenn man alt wird, fühlt man es erst, dass man einsam steht.

So hat mich Ihr Brief sehr gefreut.

Leben Sie wohl, lieber Herr Direktor; ich wünsche Ihnen ein langes Leben. Herzlich, Ihr,

M.F.

Romanische Volksbücher. Querschnitte zur Stoffgeschichte und zur Funktion ausgewählter Texte : „Barlaam und Josaphat", „Magelone", „Genovefa", „Bertoldo". Ausgewählt, herausgegeben und übersetzt von **Felix Karlinger** unter Mitarbeit von **Irmgard Lackner,** Darmstadt, 1978.

În cadrul Institutului de romanistică de la Universitatea din Salzburg, profesorul Felix Karlinger a fondat „Internationale Arbeitsgemeinschaft für Forschungen zum romanischen Volksbuch".

Comunicările prezentate la diferitele seminarii de lucru au fost publicate, începînd din 1974, într-o serie de volume (4, pînă acum), intitulate *Berichte.* Cărțile populare românești sînt privite aici fie în conexiune cu cele din alte culturi (occidentale sau orientale), fie în raport cu folclorul sau alte categorii de cărți de la noi.

În același timp au mai apărut două serii diferite de *Caiete.*

O serie (cu specificarea: *Versuche und Arbeitspapiere)* pune la dispoziția studenților și cercetătorilor studii (acum, în urmă, doar texte) asupra unor probleme particulare ridicate de existența cărților populare în culturile romanice. Unele dintre ele se referă la întreaga Românie, altele la ținuturi particulare, între care și cel românesc (M. A. Nicolau Espadinha: *Rumänien und Rumänisches in den letzten Amadis-Büchern-Anmerkungen und Anregungen;* Johann Pögl: *Das Motiv des Bauopfers in den Volksdichtungen Rumäniens und der übrigen Balkanländer).*

A doua serie de *Caiete (Texte romanische Volksbücher)* cuprinde monografii (studiu și texte — acestea din urmă cu traduceri în germană) ale unor cărți populare mai puțin cunoscute. Din cele șase volume apărute pînă acum, două — datorate profesorului Felix Karlinger — aduc la lumină texte românești: *Der Gang Mariae zu den Qualen (Ein rumänisches Volksbuch des 16. Jh.)* și *Geschichte der Mutter des Herrn* (volum în care se urmărește, într-un anumit caz, raportul complicat dintre legendă folclorică — scriere apocrifă — literatură română).

Discuțiile purtate în cadrul Societății internaționale de cercetare a cărților populare au stîrnit și ideea volumului *Romanische Volksbücher,* tipărită la Darmstadt, în 1978 (în colecția *Texte zur Forschung,* ajunsă acum la a 29-a apariție).

Definirea categoriei de scrieri reunite azi sub denumirea de „cărți populare" variază după țară, timp și chiar după personalitatea cercetătorului. Un număr considerabil de titluri formează însă nucleul recunoscut continuu, reunite prin trăsături comune ale originii, circulației, modului de realizare artistică și mai ales ale funcției îndeplinite.

Din răsăritul Europei, unde romanitatea se infiltrează în marginile stepei, pînă la țărmul Atlanticului (în ultima vreme se adaugă referiri curente și la popoarele romanofone din America), unuia și aceluiași sîmbure narativ i se poate da fie forma de proză (cu dimensiuni variabile), fie de vers (de la baladă, la cîteva rînduri), de teatru sau operă, de caiet ilustrat, de carte pentru copii, de legendă sau oratoriu.

Profesorul Felix Karlinger și Irmgard Lackner (cărora li s-a alăturat Angela Birner) își asumă misiunea dificilă de a urmări în întreaga Românie soarta a patru cărți populare: *Varlaam și Ioasaf, Magelona, Genoveva, Bertoldo.* Pentru fiecare în parte se face o prezentare a originii, evoluției și funcțiilor îndeplinite. Sînt reproduse apoi cîteva fragmente reprezentative culese din mărturii scrise ale tuturor limbilor romanice în care au circulat. Pentru a se ușura comparația, s-au alăturat traduceri în germană, făcute de un întreg grup de colaboratori (remarcăm meticulozitatea lui Reinhold Werner în transliterarea textelor românești scrise inițial cu alfabet chirilic și acuratețea traducerilor din română în germană, datorate lui Irmgard Lackner).

În capitolul despre *Varlaam și Ioasaf* (semnat de prof. F. Karlinger și I. Lackner) se exprimă îndreptățite îndoieli cu privire la adevărul afirmațiilor aproape general acceptate despre originea romanului. Asemănarea cu legendele despre Budha pornește de la înglobarea unei serii comune de motive folclorice, prezente și în alte scrieri, nu numai în acestea.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 3, p. 483—486, București, 1980.

Lumea în care a apărut romanul diferă însă de cea care a produs legendele budhiste și mentalitatea lor nu este confundabilă. Reluate fără prejudecăți și ținîndu-se seama de principiul: „asemănările nu înseamnă neapărat dependență", cercetările asupra originii cărții despre *Varlaam și Ioasaf* vor aduce negreșit lămurirea de care avem nevoie.

În România occidentală, romanul s-a răspîndit mai întîi în traduceri din greacă în latină. Transpusă în franceză încă la sfîrșitul secolului XIII, narațiunea a primit fie formă versificată, fie dramatizată, fie a rămas în proză, lungimea relatărilor variind după poporul și timpul la care a fost preluată.

Românii au cunoscut-o întîi în variantă slavonă (derivată, ca și cea latină, din greacă), prima traducere în limba noastră făcîndu-se la mijlocul secolului XVII. Dacă ne mărginim la mărturiile scrise — respectiv la copiile manuscrise după roman — cu greu putem întui ce rol a jucat acest „complex narativ" în viața societății românești. Limbajul figurativ și — păstrată doar în mărturii indirecte — cultura orală ne spun mai mult.

La sfîrșitul secolului XV, la mînăstirea Neamțul din Moldova, oricine intra și ieșea „citea" principalele momente ale romanului în imagini zugrăvite chiar de-o parte și de alta a clopotniței-poartă („Ceea ce este cartea pentru cei care știu să citească, e icoana/imaginea/ pentru aceia care nu știu; ce e cuvîntul pentru auz este icoana pentru văz", a scris Ioan Damaschinul. Am citat după W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, trad. rom. București, 1978, vol. II, p. 71). Cu numai cîteva decenii mai tîrziu, la Curtea de Argeș, în Țara Românească, Neagoe Basarab folosea citate din cartea atribuită lui Ioan Damaschin și — în același timp — așeza chipul celor doi eroi ai ei, alături de al lui Alexe, în șirul de figuri tuturor cunoscute, ca o întregire a modelului de războinic, întruchipat de sf. Gheorghe ucigînd balaurul.

Doi dintre curtenii apropiați ai lui Neagoe, care (schimbîndu-și modul de viață) își schimbă numele, le aleg tocmai pe cele de Varlaam și de Ioasaf, și pleacă probabil în munții Buzăului, unde în preajma peșterilor cu inscripții din acea vreme stau și astăzi păduri ce ne fac să înțelegem *Cîntecul pustiei*. (Lucrărilor incluse în *Bibliografia cărților populare*, București, 1978, le adăugăm: Dan Zamfirescu, *Neagoe Basarab și Învățăturile către fiul său Teodosie*, București, 1973; Pavel Chihaia, *De la „Negru Vodă" la Neagoe Basarab*, București, 1976. Pentru raportul literaturii scrise cu reprezentările figurative: Leopold Kretzenbacher, *Zwischen Volksbuch, Bildgegenwart und Legendenerzählen in Südosteuropa*, în *Europäische Wolksliteratur. Festschrift für Felix Karlinger*, Viena, 1980).

Dacă în pictură întîlnim pilda inorogului încă din secolul XVI (prea puține monumente din secolele anterioare au ajuns pînă la noi), chipurile celor două personaje principale din roman sînt zugrăvite cu o frecvență deosebită abia după ce, în vremea lui Matei Basarab, romanul fusese tradus în românește de Udriște Năsturel. Din fresca de la Hurez, neegalata ctitorie a lui Constantin Brâncoveanu, se poate deduce că lui Varlaam și lui Ioasaf le fusese conferită o valoare nouă. Ei sînt zugrăviți alături de Nicodim de la Tismana și de Grigore Decapolitul de la Bistrița (R. Crețeanu, „Synthesis", III, 1976), considerați eroi ai locului, asupra cărora literatura orală a păstrat numeroase mărturii.

Nu mai insistăm asupra legăturii dintre *Cîntecul pustiei* și folclor, dar atragem atenția că, în secolul XVIII, circulația independentă a pildelor din roman este întărită de numeroasele copii făcute după traducerile în românește ale variantei rusești ale unei compilații în care aceste pilde se bucuraseră de o atenție deosebită.

Asemeni variantei spaniole (spre deosebire de altele, de exemplu cea catalană), textul românesc al romanului a păstrat forma amplă, fără acele simplificări și prescurtări ce definesc traducerile românești ale altor cărți populare (Versiunea tîrzie apărută în Moldova la sfîrșitul secolului XVIII, reflectată și de volumul apărut la Neamțu, în 1811, îndeplinește o altă funcție și pornește — probabil — de la alt izvor.)

Bănuim că și în celelalte țări romanice a existat o iconografie și o literatură orală inspirată de *Viața lui Varlaam și Ioasaf*. Denumind doar cîteva din reprezentările plastice și din urmele culturii orale de la noi, vrem să desemnăm nu singularitatea lor, ci ponderea deosebită pe care o au în cultura română în raport cu relativa sărăcie a mărturiilor scrise.

Dacă *Varlaam și Ioasaf* a venit din Asia Mică, povestea despre *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* (capitol semnat aici de Angela Birner) s-a născut undeva, prin Europa apuseană. Își dispută paternitatea sau măcar una din primele traduceri (dacă forma inițială era în latină) atît francezii și provensalii, cît și italienii sau germanii. Autorul — rămas necunoscut — a folosit, precum se obișnuia, motive narative cu circulație orală (între altele și atît de familiara — pentru noi — poveste a inelului — semn de recunoaștere — furat sau pierdut). Se pot identifica și urme ale unor nuclee epice ajunse în Europa din Asia Mică încă din secolul XIII (deci cu mult înainte de traducerea cărții *1001 de nopți*); printre ele se numără istoria despre prințul Kamaralzaman și prințesa Budur (copii cu traduceri românești tîrzii au fost semnalate de M. Anineanu, RITL, XIX, 1970, nr. 2).

Aproape întreaga Românie a cunoscut povestea frumoasei Magelona, relatată în versuri sau în proză, cu circulație orală sau scrisă. Din ea s-a inspirat autorul cărții despre *Paris et Vienne*, carte care a ajuns — prin Italia — sub ochii cretanului Vincențiu Cornaros. Vechiului roman courtois el i-a dat o altă înțelegere și *Erotocritul* său, îndrăgit de greci, s-a răspîndit și între cititorii de limbă română .

Povestea Magelonei se păstrează într-un singur manuscris românesc de la sfîrșitul secolului XVIII (nu este exclusă existența altora și descoperirea lor tîrzie, precum s-a întîmplat cu cele conținînd traducerea cărții despre Troia a lui Guido delle Collonne sau cronograful lui Mihail Moxa). O incomparabil mai mare trecere a avut-o povestea despre Aretusa și Erotocrit, care a primit în Principatele Române mai multe variante, în manuscrise și ediții românești sau grecești.

Încă și mai complicat decît cele descrise pînă acum ne apare modul în care a luat formă de carte populară povestea Genovevei de Brabant (datorăm acest capitol prof. Felix Karlinger). Materialul epic breton despre Azénor cea prigonită pe nedrept îl întîlnim mai ales la popoarele de pe țărmul de nord al României, marea fiind unul din elementele de bază în narațiune. Apropierea de povestirile despre „fata cu mîinile tăiate" s-a făcut ușor, pentru că amîndouă aparțin temei bine cunoscute în Evul mediu european: eroarea de a pedepsi o femeie nevinovată.

În ținutul de lîngă Andernach, pe malul Rinului, nucleul narativ breton prezintă cîteva schimbări: „pădurea" la locul „mării" ca tărîm de trecere spre „lumea de dincolo"; pe eroină o cheamă Genoveva (nu Azénor), nume cunoscut din legendele despre Geneviève, apărătoarea Parisului; prigonitorul nu mai este mama vitregă, ci Golo (un personaj Goelo avea la bretoni alt rol). Consemnarea în scris s-ar datora unui cărturar de la Maria Laach, în apropiere de care rezistă încă zidurile de la Genovevaburg. Nu departe de Golokreuz, între lanurile de pe înălțimile domoale, acoperite altădată de păduri, strălucesc și azi turnurile de la Frauenkirche, înconjurate de o incredibilă tăcere.

Venită din Franța, probabil pe cale orală, povestirea Genovevei s-a reîntors în Franța, unde Cérizier i-a dat la începutul secolului XVII forma unui roman baroc. Acesta, deși de mai multe ori editat și tradus, a devenit carte populară doar în prelucrări, unele în ediții de colportaj franceze, altele — la italieni și spanioli — în opere, oratorii, balade, cîntece etc. Dintre transpunerile germane, o trecere deosebită a avut-o cea a cunoscutului Martin von Cochem (un fel de Barac cu aproape un secol mai bătrîn decît al nostru, născut pe malurile Mensei și trăind în haină monahală) și cea din secolul XIX a lui Christoph von Schmid (aceasta din urmă, tipărită adesea în germană, franceză, italiană etc.). În manuscrise retoromane din secolul XVIII se găsește o variantă repovestită pentru un public de proveniență rurală.

S-ar părea că românii au auzit de Genoveva către sfîrșitul secolului XVII, cînd s-a tradus cartea lui Ioanikie Galeatovski: *Njebo nowoje* (tipărită în 1659). În povestirea scurtă inclusă în acea culegere, „Genovefa" devine numele atribuit „domnului Brabanției", iar despre soțul eroinei principale (rămasă astfel anonimă!) se spune că era „Sifrid, voevodul român" (al Romei! — în izvor). Deși *Cer Nou* s-a mai tradus încă o dată, la sfîrșitul secolului XVIII, „istoria" Genovevei a devenit carte populară abia în secolul XIX, cînd — prin intermediar francez — Grigore Pleșoianu a preluat de fapt versiunea de mare succes a lui Christoph von Schmid. (Fragmentul păstrat în ms. BAR **3343** — *Bibliografia cărților populare* p. 471 nu a fost încă luat în discuție). Au urmat mai multe ediții românești după alte izvoare, și romanul lui Mihail Sadoveanu *Măria-sa puiul pădurii*, cu funcție diferită de cea a cărții populare.

Soarta povestirilor despre Genoveva în literatura română dinaintea secolului XIX poate fi apropiată de cele întîmplate la catalani sau portughezi: despre „femeia prigonită pe nedrept" a existat o altă povestire cu deosebire îndrăgită. Românii din dreapta și din stînga Dunării au cunoscut în mai multe variante basmul „fetei cu mîinile tăiate" unele dintre ele datînd, după cît se pare, dinaintea contactului cu vreo sursă scrisă (C. Bărbulescu, *Analiza basmului românesc „Fata cu mîinile tăiate"*, „Rev. etnogr. folc.", XI, 1966, nr. 1, p. 27—40). Despre vindecarea miraculoasă a femeii căreia (nevinovată fiind sau în urma călcării unei interdicții) i s-au tăiat mîinile sau i s-a luat vederea ori graiul și a fost (sau nu) părăsită într-o pădure (cu sau fără copii) vorbesc și alte povești românești (Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, 1976, p. 239—241). Așa se explică marea popularitate a „minunii fetei cu mîinile tăiate" ajunsă la noi, într-o variantă scrisă, prin traducerile după *Amartalon Sotiria* a lui Agapie Landos. Culegerea derivată de aici: *Minunile Fecioarei*, s-a tipărit de numeroase ori, începînd din 1820, iar dintre toate acele povestiri, cea la care ne referim noi apare frecvent ca unitate independentă, în componența unor miscelanee (vezi, Rodica Șuiu *Genoveva* în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, 1979, articol la a cărei bibliografie am adăuga N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*,

vol. II, București, 1938; Mai mult. în 1820, la schitul Jghiabul (aproape de Rîmnic, unde apăruse și ediția din 1820), zugravul Ilie din Teiuș rezumă în 5 scene de „factură naivă, dar clară și colorată" întîmplările „Mariei, fiica regelui Franței" (Radu Crețeanu, „Synthesis", III, 1976).

Povestirile despre înțeleptul Solomon, cu rădăcini în cultura străveche a Asiei Mici, au trecut, prin intermediul unor traduceri grecești, atît în literatura acelei părți din Europa medievală în care se impusese ca limbă de circulație latina, cît și în literatura celeilalte părți, unde același rol îl juca slavona. Prin labirintul unei bibliografii și al unui număr de manuscrise și ediții adeseori derutant, Irmgard Lackner ne conturează cu claritate felul în care disputa sapiențială între Solomon și potrivnicul său (regina din Saba, Aşmedai, în sfîrșit, Marcolf) evoluează de la funcția de informare serioasă la aceea de satiră împinsă pînă la grotesc și grosolan.

Datorită unor intermediare sud-slave, povestirile despre Solomon au ajuns și la ruși; în aceste variante, partenerul de discuție era Kitovras (deformare a noțiunii de „Centaur"), devenit unul din cele mai cunoscute și iubite personaje din literatura veche rusă.

Am adăuga că românii nu au rămas străini de bogatul material despre „preminte Solomon". Cercetările lui I. A. Candrea, care îl continua pe M. Gaster și N. Cartojan, au fost reluate într-o recentă teză de doctorat (Cornelia Sabina Ispas , *Raporturi între literatura apocrifă și creația folclorică literară. Ciclul solomonian în literatura română*, susținută însă după apariția studiului lui Irmgard Lackner). Sugestiile din Vechiul Testament, din textele de cult sau de comentarii religioase, din literatura apocrifă sau din cronografe, au fost preluate în folclor și în jurul lor s-a creat un „ciclu narativ despre Preminte Solomon", apărut ca o unitate complementară la narațiunile despre „femeia înțeleaptă". În cultura română, personajul biblic evoluează spre figura de „erou civilizator, care completează creația".

Vechea tradiție a povestirilor despre Solomon și Marcolf a fost remodelată de Giulio Cesare Croce în spiritul credințelor orale populare din Italia secolului XVI. A rezultat o carte al cărei principal accent cade pe conflictul între cultura rurală și cea nobiliară, de la curtea unui principe. *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* ... a cunoscut un asemenea succes, încît Croce însuși a mai scos o povestire despre Bertoldino, iar urmașii săi s-au grăbit nu numai să o prelucreze și să o ilustreze — fiecare după gustul propriu — dar să o și continue sau parafrazeze într-un fel ce nu mai are multe lucruri comune cu părerile lui Croce.

Cartea despre Bertoldo (la care s-au adăugat cele despre urmașii săi), tradusă la noi după o variantă neogreacă (se cunosc mai multe manuscrise) și după un intermediar francez sau german (ediția din 1799 a lui Petru Bart), s-a alăturat nu povestirilor despre Preminte Solomon, ci acelora despre Esop (așa ca în alte părți ale lumii) sau acelora despre Păcală și Nastratin Hogea (în legătură cu care avea să fie receptat și Till Buhoglindă).

Spre deosebire de alte țări romanice, cărțile populare nu au cunoscut la noi nici prelucrări în versuri, nici dramatizări, nici variante din genul benzilor ilustrate. Și totuși aceste scrieri au însemnat, privite în ansamblul fenomenelor culturale, mult mai mult decît în literatura franceză, spaniolă, italiană etc. Acesta se datorează , cum bine accentuează profesorul Felix Karlinger, preponderenței culturii populare (nu numai rurale) și am adăuga noi — strînsei interdependențe dintre ea și nivelul clerical și nobiliar. Tocmai deosebita semnificație a cărților populare în întregul literaturii în limba română l-a determinat pe Nicolae Cartojan — pentru totalitatea lor — și pe N. N. Condeescu — pentru cazul particular al Genovevei — să le acorde o deosebită atenție. Acestor doi „verdienstvolle rumänische Volksbuchforscher" le este închinată cartea apărută la Darmstadt.

Probabil că autorul unui viitor studiu de sinteză asupra cărților populare românești îl va dedica profesorului Felix Karlinger, care a atins o treaptă nouă în cercetare: compararea directă, pe texte, a variantelor de la noi cu cele din România apuseană, lucru ce demonstrează grăitor existența nu doar a unei comunități lingvistice, ci și a uneia de preocupări și atitudini, deși sursele la care s-a apelat și accentele puse (pe funcția de edificare sau pe cea de delectare) au variat după timp și loc.

Cătălina Velculescu

Virgil Cândea, *Raţiunea dominantă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979

Încă de peste 20 de ani Virgil Cândea s-a afirmat ca cercetător şi autor al unor serioase studii care, în România, erau aproape o noutate: *istoria culturii şi civilizaţiei, istoria ideilor*. Le-a început întîi cu aplicare la istoria literaturii române vechi *(Dialogul Orient-Occident, Tradiţie şi inovaţie în Divanul lui Cantemir*, 1964, *L'Humanisme d'Udrişte Năsturel et l'agonie de lettres slavonnes en Valachie*, 1968), pentru ca, mai tîrziu, să extindă cercetarea, cu aceeaşi profunzime, asupra culturii balcanice, la popoarele turc, bulgar, sîrb, român, grec *(Les intellectuels du sud-est européen au XVII-é siècle*, 1970). Cu acest din urmă studiu şi cu altele pe aceeaşi temă, V. Cândea răspundea unor tendinţe de specializare, fiind un colaborator activ la două instituţii, fiecare cu organ de publicitate propriu, una internaţională, alta naţională, create special pentru studiul istoriei, literaturii şi culturii popoarelor din sud-estul Europei *(Association Internationale d'Études du Sud-Est européen, Bulletin*, şi *Revue des études sud-est européennes)*. Este acest gen de studii foarte apropiat de istoria literară. Aceasta nu poate neglija, nici omite aspectele culturale ale literaturii vechi, medievale, pentru că omisiunea lor ar însemna o diminuare a patrimoniului literar naţional, în orice caz, o apreciere limitată a lui.

Studiile volumului lui Virgil Cândea (cinci la număr) au mai fost, unele tipărite în limba franceză, afară de *Istoriografia umanismului românesc* (p. 327—349), care acum vede pentru prima dată comunicarea tiparului. Dar trebuie să reţinem că şi celelalte patru studii apar acum în forme amplificate cu date şi interpretări noi, remarcabile. Astfel, *Umanismul românesc* (p. 9—31), după ce valorifică pe Petru Cercel, Udrişte Năsturel şi N. Milescu, primi umanişti români, — adaogă ideile de bază, reprezentative şi specifice umanismului românesc: originea latină a poporului şi limbii române. Pentru argumentarea ştiinţifică a ideii, scriitorii români din secolul al XVII-lea au consultat izvoare clasice latine, şi-au însuşit temeinic limba latină şi greacă, una din caracteristicile umanismului universal. O altă idee reprezentativă, analizată în opera lui N. Milescu şi a lui D. Cantemir, este triumful tezelor raţionaliste, a înţelegerii vieţii, dezbrăcată de teologie. Pragmatismul istoric al cronicarilor este pus în slujba iubirii de patrie, în interesul ridicării patriei pe trepte culturale înaintate. Lectura unor cărţi scrise în manieră barocă a influenţat pe D. Cantemir, pe Constantin Cantacuzino stolnicul, mai puţin pe alţi cronicari, să adopte uneori în operele lor, exprimări baroce, care, de altfel erau frecvente în operele scriitorilor din ţările învecinate, îndeosebi în Polonia şi Ungaria.

Ideea constantă a operei lui V. Cândea ete *evidenţa umanismului*, prezent în literatura română a secolului al XVII-lea în toate formele şi manifestările lui. De aceea, studiul *Umanismul lui Udrişte Năsturel* ... (p. 33—77), care a marcat şi micşorarea slavonismului cultural în Ţările Române, aduce contribuţii noi. Udrişte Năsturel, latinist şi slavist erudit, se remarcă drept autor de prefeţe cu idei novatoare, cu citate din clasici şi umanişti ai antichităţii [1]. Cândea numeşte predoslovia *Triodului-Penticostar slav* (1649, Tîrgovişte) „poem al dărniciei" şi integrează în el şi „epigrama" versificată a cărţii. Într-adevăr, autorul lor face o reflecţie filozofică despre „cerere" şi „dărnicie" *(dăruire)*. Darul trebuie să fie „grabnic" *(qui cito dat, bis dat* — amintesc eu), să meargă spre „cei ce au nevoie", el nu trebuie trîmbiţat („lăudat"), dar să fie „vrednic spre folosul sufletesc cel de obşte". Deşi nesemnate, aceste fragmente de gîndire umanistă sînt ale lui Udrişte Năsturel, care le pune, însă, pe seama sorei lui, Elina, editoarea patroană a cărţii şi soţia domnitorului Matei Basarab. „Predoslovia", socotită de mulţi intraductibilă, este publicată în traducere română, pentru prima dată, de V. Cândea (p. 71—77).

În continuare, este prezentat, pe planuri multiple, *umanismul spătarului Nicolae Milescu* (p. 78—223). V. Cândea este descoperitorul traducerii în româneşte, de N. Milescu, a textului *Despre raţiunea dominantă*. Acest tratat atribuit greşit lui Iosefus Flavius, are în limba lui Milescu titlul ... *Pentru singurul ţiitoriu gînd*, voind să arate că *singură raţiunea*

[1] Cfr. şi Dan Simonescu, *„Predoslovia" în cărţile româneşti vechi*, în *Biblioteca*, „Buletin de biblioteconomie", 4, (1978), p. 38—41.

stă la baza înțelegerii complexe a vieții. *Gîndul* (rațiunea) este „singur stăpînitoriu", adică stăp în absolut. Mai important este că traducerea lui Milescu a fost adoptată de editura și tipografia Mitropoliei București, se integrează în *Biblia* tipărită în anul 1688, fiind primul text filozofic *tipărit în limba română* (1688).

Milescu mai este umanist și prin traducerea întreagă a *Vechiului Testament*, descoperită de V. Cândea în ms. 45 din Biblioteca Filialei Cluj-Napoca a Academiei R. S. România. Alegerea *Bibliei protestante* (Francfurt, 1597), confruntarea acestui izvor și cu alte ediții biblice, tehnica muncii lui științifice de traducător — caracterizează pe Milescu, *filolog umanist*. Se știa încă din 1914 (I. Bianu) de existența ms. 4389, acum în Biblioteca Academiei, în a cărui prefață este pomenit ca traducător „Nicolae spătarul moldovenesc", adică Milescu. Cândea întreprinde o amănunțită comparație textologică între ms.45 Cluj și 4389 București și *Biblia* 1688, stabilind o justă filiație, prezentată în stema de la p. 78. Manuscrisul autograf al lui Milescu din anii 1661—1664 s-a pierdut, dar textul lui se păstrează în ms. 45, care este copia lui Dimitrie din Cîmpulung, revizuită de mai mulți „dascăli ai locului", prin anii 1683—1686. Acești „dascăli", *munteni*, se dovedesc pentru vremea lor, niște iscusiți textologi în spirit erudit umanist, urmînd metodele indicate de Milescu. Cele trei redacții (mss. 45, 4389 și *Biblia* 1688) sînt independente una de alta, dar în final primele două au servit ca „versiuni auxiliare" *Bibliei* 1688. Și pentru Milescu, ca și pentru U. Năsturel, capitolul se completează cu transcrierea din chirilică și editarea următoarelor traduceri umaniste: „Carte cu multe întrebări foarte de folos ..." (p. 89—105, ms. 494), predoslovia copistului Dimitrie cîmpulungeanul (p. 154—156, ms. 45 Cluj), urmată de sumarul *Vechiului Testament*, în copia aceluiași Dimitrie (p. 156—158), prefața „dascălilor" revizori (p. 158—163, ms. 45 Cluj), lămuririle metodice ale acelorași „dascăli" textologi (p. 163—164). Textul abreviat „Pentru singurul țiitoriu gînd", adică *Rațiunea dominantă* (p. 190—214, în versiunea 1688), în fine, „Stihuri la dumnezăescul David" (p. 219). Astfel, în concepția autorului studiilor ce prezentăm, este realizată acum pentru prima dată și o antologie a traducerilor românești umaniste din secolul al XVII-lea, în ediții erudit *comentate* [2].

Pentru prima dată tradus în limba română (din limba franceză, 1970), este amplul studiu „Intelectualul sud-est european în secolul al XVII-lea" (p. 225—326, cu actualizări bibliografice pentru anii 1970—1979). Este un studiu perfect de caracteriologie (un alt aspect auxiliar al istoriei literare moderne) a intelectualului-tip, umanist, în luptă cu tradiția, în afirmare cu ideile noi ale Occidentului, cu ambiția de a ridica Orientul, pe plan cultural. Studiul scrutează savant toate condițiile de dezvoltare a omului de cultură multilaterală din regiunea Levantului, interesează de aproape pe cercetătorii tuturor țărilor din Balcani. Se documentează că intelectualul levantin, original, adesea pitoresc prin particularitățile specifice Orientului, se ivește și crește pe măsura ce *Turcocrația* diminua ca putere militară, politică și economică. Intelectualul levantin s-a format treptat la impulsul și exemplul europenilor occidentali, care vizitau Levantul și staționau aici, prin călătorii, prin misionari, diplomați, acreditați pe lîngă Înalta Poartă, prin școli și centre culturale, deschise la Constantinopol, Cairo, Ierusalim, Padova, Iași și București. Vechiul învățămînt acordă concesii doctrinare noului, adoptă atitudini mai realiste față de problematica oferită tradițional. Intelectualul levantin păstrează încă în preocupările lui un fond doctrinar mai vechi, manifestat prin astrologie, ermetism, prevestiri, toate puse însă în interesul lărgirii cîmpului informațional și al cunoașterii. El are un *fond etic specific*, un amestec de comportare bizantină lipsită de scurpule; cultivarea encomiului lingușitor, fidelitatea credinței religioase, practica asasinatelor, convertirilor și literatura lor. Sînt însă și indici pozitivi pentru formarea lui: respectul pentru *„oamenii condeiului" (ulamă)*, pentru colecționari, librari, deveniți „nobili" ca ierarhie socială, prin însăși preocupările lor culturale. *Clerul creștin*, provenit în bună parte din strat rural, devin învățați, autori de cărți și ierarhi superiori, cu tendințe de laicizare a culturii. *Dragomanul, haiducul* (ca erou social) sînt antitradiționali, sînt agenți ai înnoirii intelectuale și ai reformelor sociale. Se dau exemple de peregrini, convertiți și renegați, care au contribuit la înnoirea păturii intelectuale. Reținem că printre „achizițiile durabile" se numără printre intelectualii sud-est europeni românii Miron și Nicolae Costin, stolnicul Cantacuzino, D. Cantemir și alți numeroși intelectuali greci, care au scris opere sprijinite material și moral de domnitorii români.

Ultimul studiu, *Istoriografia umanismului românesc* (p. 327—359), este o privire critică asupra cercetărilor făcute la noi asupra umanismului, din care reținem, cu precădere, ce rămîne de acum înainte ca sarcină de studiu asupra umanismului românesc. Informația bibliografică este uimitor de bogată. Studiile din volumul *Rațiunea dominantă* al lui Virgil Cândea

[2] Pe acestea le întrec, prin natura textelor comentate, numai comentariile aceluiași autor, în edițiile sale la *Divanul lumii și Sistemul religiei muhommedane* ale lui D. Cantemir (1974, 1977).

rămîn în istoria literară română (atît de mult neglijată la noi), în istoria mondială a ideilor, ca operă de analiză şi informaţie exhaustivă, cu perspective pentru continuarea acestui gen de lucrări. Volumul acesta, alături de cercetările lui Alex. Duţu şi Mircea Anghelescu, deschid un orizont nou şi fertil pentru găsirea locului (foarte pregnant) pe care l-au ocupat literatura şi cultura română în viaţa şi dezvoltarea spirituală a popoarelor din spaţiul balcanic şi Orientul apropiat.

Dan Simonescu

Iacob Negruzzi, *Jurnal*, Trad. din limba germană de Horst Fassel. Note de Dan Mănucă şi Horst Fassel. Prefaţa de Dan Mănucă, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980 (Colecţia „Restituiri")

Printre mijloacele cele mai sigure de cunoaştere a vieţii scriitorilor din secolul trecut se înnumără documentele emanate de la ei înşişi, corespondenţe, note intime, jurnale. Recenta publicare, în cunoscuta colecţie clujană „Restituiri", a *Jurnalului* lui Iacob Negruzzi aruncă, astfel, lumină asupra perioadei sale de formaţie, anii studenţiei berlineze. Încă din februarie 1859, acesta se înscrisese la cursurile Facultăţii de Drept a Universităţii din Berlin, încît *Jurnalul* său, scris în limba germană, pe care o stăpînea, ca unul care trăia pe acele meleaguri din frageda adolescenţă, cuprinde perioada cînd tînărul, la jumătatea studenţiei, începea să-şi pună întrebări majore asupra existenţei şi rostului său social. O bună parte din însemnări priveşte deci rezultatele şcolare, eforturile unui student conştiincios, ambiţios chiar. Tînărului îi apărea clar nevoia pe care o avea ţara de specialiştii autentici, Dan Mănucă, în prefaţa la *Jurnal*, subliniază cu dreptate preocuparea precumpănitoare a studentului în drept, aceea de a se pregăti spre a fi folositor societăţii, într-un chip cît mai adecvat. Pe atunci, lipsa de cadre universitare se făcea simţită, şi din tot jurnalul reiese seriozitatea cu care se pregătea tînărul, extinderea lecturilor, atenţia de a nu pierde nici o zi zadarnic, dorul de ţară în aceeaşi măsură, şi pe zi ce trecea mai prezent.

Ar fi, totuşi, greşit să considerăm *Jurnalul* mai mult decît un memento, un soi de raport cotidian, dacă nu un îndreptar, fără amploarea, stringenţa şi finalitatea celui maiorescian. Interesul, prin urmare, al *Jurnalului*, tradus cu acurateţe de Horst Fassel, este în primul rînd unul documentar şi istoric, psihologic totodată, ca mărturie a nivelului cultural şi a idealurilor de viaţă ale unui tînăr instruit din generaţia post-paşoptistă, ale celui care va juca un rol atît de însemnat la „Junimea". Pentru reconstituirea unei epoci, *Jurnalul* are, pe alocuri, farmecul unui roman în care mişună tipuri variate, într-o capitală cosmopolită, unde spectacolele muzicale erau la mare cinste, dar nici moda duelurilor nu trecuse cu totul, iar idilele trecătoare nu lăsau urme, cu toate că deziluziile erau notate cu grijă. Şi mai amănunţit sînt notate procesele şcolare, primele proiecte de lucrări, planurile de viitor. „După aceea am învăţat din nou la istorie, notează pe data de 3 decembrie 1861 Jacob Negruzzi. Mi-au trecut prin minte planuri măreţe: cum să alcătuiesc din mai multe cărţi, o istorie în limba română, pe care ulterior aş putea s-o public, cu multe adăugiri, schimbări şi îmbunătăţiri. Nici nu-mi vine să mă mai gîndesc la acest plan, dar nu poţi şti niciodată ce se poate întîmpla". În ziua următoare însă, cînd însemnează că „e fără îndoială cea mai interesantă zi de cînd întocmesc jurnalul", împrejurările notate nu depăşesc preocupările cotidiene ale unor întîlniri întîmplătoare, a unui spectacol de operă etc.

Reîntors în ţară, în toamna anului 1863, cu doctoratul susţinut, tînărul ia contact cu realităţile din Moldova, se înserează în viaţa publică; necesitatea ţinerii unui jurnal se estompează. La 12 ianuarie 1864, în preajma concursului pentru o catedră universitară, Jacob Negruzzi se prezintă lui Titu Maiorescu, rectorul universităţii. Ciudat, omul de care va fi atît de legat în restul vieţii îi produce, la prima vedere, o impresie defavorabilă („Seamănă cu un şarlatan înfumurat"). Jurnalul se încheie la finele lui februarie al acelui an, cu reflecţiuni ale unui om matur („Carnavalul e pe terminate. Balurile se succed cu repeziciune, m-am săturat de atîta dans. N-am mai fost de mult cu capul limpede. Aceste petreceri numeroase ucid mintea"), în aşteptarea investirii cu titlul universitar, care nu avea să întîrzie.

Cititorul află, în paginile jurnalului, oameni şi caractere, de care scriitorul de mai tîrziu se va folosi, mai cu seamă de tema, care revine în opera sa, a tînărului întors de la studii, din străinătate. Ca document de epocă, *Jurnalul* resuscită o epocă, zugrăveşte un personaj, material totdeauna necesar cercetătorului, ca şi oricărui iubitor al trecutului, dornic să-l reconstituie în acele fragmente autentice care ies la iveală cu atîta zgîrcenie, pe măsură ce timpul le macină.

Barbu Cioculescu

Fănuş Băileşteanu, *Abside. Eseuri*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1979, 275 p.

Autorul acestei cărţi face parte din tînăra generaţie de critici şi s-a făcut cunoscut prin două judicios întocmite antologii de texte critice, despre Al. Macedonski şi Mihail Sadoveanu, apărute în colecţia „Biblioteca critică" („... interpretat de ...") a Editurii Eminescu, în 1975 şi, respectiv, 1977, şi îndeosebi printr-o *Introducere în opera lui Mihail Sadoveanu* (Editura Minerva, 1977, 399 p.), apreciată ca o interesantă contribuţie la cunoaşterea celui mai mare prozator român.

Prezentele *Abside* ni-l arată pe Fănuş Băileşteanu în postura de critic al actualităţii (în mod sporadic, el este prezent în presa literară şi cu articole consacrate unor scriitori români contemporani). De data aceasta, interesul său se îndreaptă spre poezie, faţă de care mărturiseşte a nutri o iubire statornică, fiind convins de „competitivitatea" mondială a liricii române de azi şi de profilul ei distinct (despre care, în linii generale, criticul ne dă seama într-un scurt *Preludiu*). Volumul cuprinde şase eseuri referitoare, în ordine, la Alexandru Andriţoiu, Ana Blandiana, Vasile Nicolescu, Aurel Rău, Marin Sorescu şi Nichita Stănescu, însă planul criticului este mai ambiţios, urmînd a cuprinde, într-o viitoare promisă carte, şi alte profiluri lirice contemporane, „absidele" de acum nefiind, cum noţiunea însăşi ne-o sugerează, decît părţi ale unei construcţii mai ample.

Fănuş Băileşteanu nu practică o critică a judecăţilor de valoare (deşi acestea sînt implicite, atît în selecţia materialului, cît şi în comentar), ci, în mod mărturisit şi programatic, una a semnificaţiilor, în perimetrul creaţiilor consacrate. El nu propune şi nu neagă valori, ci le supune pe cele admise unui examen hermeneutic. Situarea criticului faţă de operele comentate este simpatetică, ridicată pe o mare disponibilitate de comprehensiune. Autorul însuşi este contaminat de spiritul poetic, evident în demersurile sale analogice şi în stilul metaforic, în măsură a induce frecvent impresia de poezie pe marginea poeziei. Metoda constă în descoperirea nucleului întregii creaţii şi în urmărirea, apoi, a modului în care toate elementele acesteia se dispun în jurul lui, se organizează şi se ierarhizează ca pilitura de fier în cîmpul unui magnet. Astfel, lirica este, de la caz la caz, subsumată sentimentului euforic (Al. Andriţoiu), somniei (Ana Blandiana), simbolisticii focului (Vasile Nicolescu), luminii şi culorilor (Aurel Rău), „regiei ironice" şi „înscenării parodice" (Marin Sorescu), ludicului (Nichita Stănescu). Întru susţinerea ideii centrale, criticul convoacă întreaga operă, inclusiv proza eseistică (Vasile Nicolescu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu) şi, cînd lucrul este relevant, chiar împrejurări de viaţă (Marin Sorescu).

Deşi propune puncte de vedere originale, autorul, dintr-o lăudabilă onestitate profesională, nu uită niciodată să amintească şi părerile confraţilor. De aceea, discursul său critic e deseori întrerupt. Cîştigînd în erudiţie, eseul pierde din fluenţa şi lejeritatea specifice genului. Ceea ce i se poate reproşa lui Fănuş Băileşteanu este o exagerată grijă de a nu-şi supăra colegii, fie prin omisiuni, fie printr-o atitudine polemică. Totdeauna amiabilele sale pagini abundă în superlative — tot aşa cum şi rîndurile consacrate poeţilor în discuţie adoptă cîteodată un ton suspect prin uşurinţa cu care sînt distribuiţi laurii. Pe de altă parte, inserţia „bibliografiei", urmărită cu teama de a nu lăsa nici o fişă pe dinafară, prin etalarea ei, de nu ostentativă, insuficient dizolvată în articulaţiile firesti ale comentariului, atentează la acel caracter, pe care în varii doze orice eseu trebuie să-l aibă, constînd în a „bate cîmpii cu graţie", cum zicea odată G. Călinescu. Bazat pe o informaţie amplă şi diversă, eseistul, chiar cînd e un critic literar serios, nu trebuie să lase a i se vedea lecturile.

Dar aceste observaţii nu se referă la conţinutul de adevăr, ci la forma celor şase eseuri ale lui Fănuş Băileşteanu. Tînărul critic dovedeşte o fină capacitate de intuire a semnificaţiilor, putere de asociere şi de specificare. Nu o dată, discuţia deschide fructuoase excursuri ce depăşesc sfera obiectului vizat în titlul eseului. Ni se vorbeşte despre Marin Sorescu, dar, în cîteva pagini, şi despre Jacques Prévert, Bülent Ecevit sau Geo Dumitrescu. Foarte interesantă este paralela cu acesta din urmă, încheiată astfel: „Geo Dumitrescu este un citadin înconjurat de lucruri al căror duh nu-l cunoaşte. Marin Sorescu rămîne, în pofida măştilor sale intelectuale, moderniste etc., un suflet de ţăran". Surprinzătoare, dar justă în fond, este încadrarea lui Nichita Stănescu în familia lui Heliade, autorul „necuvintelor" apărînd astfel ca „poetul incredibilelor visuri, al homericelor proiecte, spirit dificil, pus pe reinventarea limbii, însă continuu un acelaşi om generos şi disponibil, scriitorul adulat în piete publice, însă etern singur şi singular, obsedat de armonia contrariilor", ceea ce nu vine în contradicţie, ci în completare, cu cealaltă filiaţie în care poetul este inserat: „Părintele său spiritual pare a fi, înainte de toţi Caragiale, cel născut în aceeaşi zonă a Ploieştilor şi înzestrat cu cel mai ascuţit simţ al limbii, creatorul acelei mitologii comice a miticismului".

Limbajul critic al lui Fănuș Băileșteanu este de o remarcabilă bogăție și culoare lexicală; criticul trădează aptitudini de creator beletrist. O frază amplă, nu și prolixă, desfășurată uneori pe cîte o pagină, denotă aviditatea de a cuprinde totul dintr-o dată și o gîndire exegetică desfășurată în planuri largi și substanțiale. Prin aceste trăsături, ca și prin caracterul personal al intuițiilor și al considerațiilor, scrisul lui Fănuș Băileșteanu dovedește o incontestabilă identitate.

Nicolae Mecu

Arié Grünberg-Matache, *Ipoteze analitice*, colecția „Discobolul", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, 194 p.

Intitulîndu-și cartea *Ipoteze analitice*, Arié Grünberg-Matache ne demonstrează că nu e sclavul unei absolutizări metodologice, că nu e practicianul miop al unei singure formule metodice. Apariția succesivă (și chiar simultană) a noilor metode de cercetare a textului literar a dus pe de o parte la tehnicizarea analizei literare, iar pe de alta, prin absolutizarea fiecărei noi metode, la un fel de „Turn Babel" al abordării analitice.

S-a spus în mai multe rînduri că un specialist în domeniul literar trebuie să cunoască toate metodele de investigare critic-analitică, ca apoi, după ce le-a uitat, să înceapă să facă cercetări originale din sinteza lor. Tudor Arghezi spunea acest lucru pictorilor, îndemînîndu-i să cunoască toate tehnicile și tendințele diverselor școli de pictură — fie chiar antagoniste; să nu urmeze pe nici una, chiar dacă sînt înflăcărați succesiv de doctrinele lor; apoi să le uite metodele, principiile, formulele și *numai* după aceea să debuteze.

Omul de litere, specialistul care întreprinde analize, trebuie să observe că unele adevăruri generale sînt tratate diferit, în funcție de principiile fiecărui grup sau școli. Cunoscînd acest lucru, autorul *Ipotezelor analitice* pledează pentru bunul simț al cercetării, pentru descoperirea unei *anume* organizări a operei — ca să demonstreze că *întoarcerea* la textul literar are și o rațiune metodologică. Făcînd o sinteză a cîștigurilor pe care noile metode analitice le-au oferit (în mod efectiv) fără să cadă în partizanat novator și fără să abandoneze căile tradiționale ale analizei, autorul interpretează cîteva texte a căror valoare estetică este indiscutabilă; texte din teatrul lui Shakespeare, J. Racine, Ibsen, Hasdeu, din lirica lui Eminescu, din proza lui Sadoveanu, G. Călinescu sau Diderot. Deci nu ni se mai demonstrează — prin analize — valoarea generală a operei, ci valoarea ei particulară, prin descoperirea unor relații interioare, pe linia descompunerii elementelor constitutive și a studierii eroului. Urmează apoi cercetarea „mecanismelor interioare, a forțelor centrifuge și centripete ce acționează în sistemul operei, o bogăție de semnificații".

Cu alte cuvinte, se pornește la drum de la acceptarea valorii literare a textului, de la evidența acestei acceptări unanime și se face apoi analiza textului, analiză ce duce la o cunoaștere mai adîncită a operei. Autorul își explică lucrarea nu pentru a-și motiva absența unui spectacol metodologic ci numai pentru a lămuri scopul cercetării sale, în care a lăsat la o parte factorii extratextuali: „Cum nu este vorba de analize totale, ci doar de *ipoteze de lucru*, prin-mejdia unor *parțiale* sărăciri nu a anulat dorința unor *parțiale* îmbogățiri".

Iată-l pe autor analizînd sau mai exact propunînd o analiză nouă a poeziei lui Eminescu *Lacul*, considerată o ipostază a tensiunii lirice. Se pornește de la vechile caracterizări ale poemei, aparținînd lui G. Călinescu și Ion Negoițescu. G. Călinescu considera *Lacul* o poezie dulceagă și fără substanță, incomunicabilă în traducere, dar cu un deosebit farmec muzical exterior. Ion Negoițescu recunoaște în prima strofă o „perfecțiune miraculoasă".

Arié Grünberg-Matache, urmînd lecțiile de poetică structuralistă ale lui I. Lotman, judecă poezia *Lacul* ca un „ansamblu variat și bogat de opoziții, de asemănări și deosebiri ..." Mai întîi este discutată analitic rima: rimă bogată și prin bivocalism, ceea ce confirmă valoarea melodică și semantică a poemei. La nivel fonetic sînt descoperite aici cîteva serii de aliterații prin care se realizează o întreagă rețea de semnificații și armonii muzicale.

Se trece apoi la cercetarea lexicului, descoperindu-ne o policromie de tip deschis, cu o singură excepție care generează și elementul tensional. Forța tensională a poeziei constă în această analiză — într-un sistem de mutații dialectice ca opoziția sus-jos („Ea din trestii să răsară și să-mi cadă lin pe piept"). O articulare compozițională determinată tot de studiul lexicului este raportul dintre prima și ultima strofă, prima revelînd un spațiu deschis, ultima strofă oferind o anume închidere spațială, spațiul devenind suficient sieși, izolator între personaje.

Concluzia: drumul tensional parcurs este acela de la deschidere la închidere, de la comunicare la izolare. Totul este ilustrativ reconfirmat prin citate din caracterizările lui Blaga, G. Călinescu, Tudor Vianu, dar și printr-o completare a analizei pe plan morfologic (utilizarea construcțiilor conjunctivale, a pronumelui) și sintactic (prezența asyndetonului), cu trimiteri la studiile de statistică lingvistică și poetică ale unor Luiza Seche și V. Șuteu. Desigur, totul explicat grafic.

Rezultatul final: cercetînd unitățile tensionale (contradictorii) ce „țișnesc din substanța intimă a textului" (departe-aproape, eu-ea, solitar-cuplu, comunicare-rupere, real-posibil, indicativ-conjunctiv etc.), autorul propune ipoteza înțelegerii poemei ca o modalitate ipostazică a tensiunii lirice eminesciene, și în acest caz, bine argumentat, *Lacul* nu mai poate apărea ca o poezie dulceagă, ci ca o poezie gravă, cu un farmec interior și nu exterior. Astfel, se realizează aici, prin această analiză structuralistă (și nu numai structuralistă), un act reparator față de Eminescu, scoțînd poezia din seria textelor comune eminesciene și trecînd-o printre textele cele mai reprezentative ale liricii marelui poet. În fond, analiza nu e un gest total anticălinescian, ci o pledoarie prin care se demonstrează că o nouă metodă e întotdeauna cel puțin completivă.

Să urmărim acum ipoteza analitică a *Baltagului* de Mihail Sadoveanu („Construcție și ritm în *Baltagul*"). Se pornește, ca și în cazul precedent, de la caracterizări cunoscute (aparținînd lui E. Lovinescu, G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu, Cornel Regman, Savin Bratu D. Micu, C. Ciopraga, N. Manolescu, Pompiliu Marcea etc.). Una din caracterizări, aceea a lui G. Călinescu, îi sugerează chiar sensul analizei: „Mai important decît limba este în roman compoziția cu ritmica ei interioară care comandă și limbii".

Autorul, urmînd de astădată sugestia călinesciană, fixează un prim ritm, un prim moment al acțiunii romanului: frămîntarea eroinei într-un spațiu închis, pînă la aflarea adevărului (moartea lui Nechifor Lipan), cu un respiro: eliberarea de durere. Urmează al doilea moment (ritm): ritualul pregătirii pentru expediție; al treilea moment: cel al călătoriei propriu-zise; al patrulea: ritualul îngropării („dimensiunea Antigona") și al cincilea pedepsirea criminalilor („natura de tip Electra").

Fiecare moment corespunde unei mișcări în spațiu și în timp; mișcările ritmice ale acțiunii sînt segmentate analitic în „atitudini-forță". Astfel, prima mișcare, așteptarea Vitoriei Lipan, se compune din două segmente: 1) singurătate, informare, rele presimțiri; 2) sentimentul solitudinii și așteptării, presentimentele. A doua mișcare care presupune chibzuință, tact, putere de stăpînire) are și funcții anticipative. A treia mișcare (călătoria inițiatică) caută să descifreze un traseu vechi, un spațiu necunoscut; în fiecare punct al spațiului Vitoria caută „atomii trecutului". În fond, călătoria nu are loc în spațiu ci în timp, acumulările spațiale se varsă și umplu categorial timpul. Cel de-al patrulea moment se caracterizează prin reancorarea acțiunii în prezent; ritualul îngropării nu se putea plasa în trecut. Mișcarea finală e masa oferită, prilej de a crea o atmosferă tensionantă. Vitoria descoperind pe criminali, realizează sensul „sacrei sale expediții". Acțiunea se reîntoarce în mod total în punctul inițial, eroina regăsind spațiul și timpul din care se desprinsese.

Armonia de factură clasică, ușor de remarcat, este determinată de construcția ritmică a romanului, în fond, un joc alternant între două valori: timpul și spațiul, timpul fiind un factor determinant. Dar o analiză bazată numai pe elemente ale acțiunii, fără o implicare mai accentuată a personajelor, riscă să devină schematică. Din aceste motive, autorul își încheie studiul asupra elementelor de construcție cu o necesară caracterizare a personajelor, în special a Vitoriei Lipan, personajul cu cea mai mare deschidere în timp. Sub acțiunea ei se produce întregul proces de *umplere* a timpului trecut cu substanță, cu viață. Timpul este definit în final ca „unul din parametrii fundamentali ai arhitecturii romanului".

Am urmărit două ipoteze analitice ale cărții, una circumscrisă genului liric și una genului epic. Puteam urmări și analizele aplicate teatrului, domeniu în care sursele metodologice ale autorului sînt mai evidente și mai implicative, dar am vrut numai să subliniem faptul că fără să demoleze metodele tradiționale, pornind chiar de la ele, Arié Grünberg-Matache ajunge, în cercetarea sa, la un spor de cunoaștere a unor texte clasice prin adîncirea analitică a investigației.

Emil Manu

Note pe marginea unor traduceri eminesciene

... „oricît s-ar părea de curios", problema editării unor texte vechi este, comparativ, „mult mai uşoară" — aprecia profesorul Iorgu Iordan, editor, după cum este cunoscut, de texte vechi — Neculce — şi texte din secolul trecut — Creangă —: „Cu toate dificultăţile ..., repet afirmaţia de mai sus, că sarcina editorului de texte vechi este mai puţin grea decît a celui care editează texte din secolele trecute, scrise cu alfabet latinesc" (Iorgu Iordan, *Despre ediţiile de texte*, în *Studii de limbă literară şi filologie*, 1969, p. 265). Aici, în aceste din urmă ediţii, punctul de vedere *strict filologic*, în sensul de respectare literală, fără nici o rezervă, a manuscrisului, pe de o parte, interpretarea subiectivă, modernizatoare, pe de altă parte — duc la „falsificarea limbii adevărate" în aşa măsură încît filologul Iorgu Iordan se întreabă ce este de făcut pentru a ieşi din această situaţie dificilă? „Să renunţăm la editarea textelor?" Este *exclus* şi *absurd*. Să *continuăm* a tipări? e *inutil*, dacă am lua *tel quel* concluzia articolului mai sus citat: „Aşa stînd lucrurile, ediţiile publicate şi cele care se vor mai publica nu pot fi utilizate, nu cu toată, dar nici măcar cu o relativă încredere pentru studii serioase de lingvistică. Acelaşi lucru cred şi despre ediţiile critice" ... (Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 268).

Şi totuşi, însuşi profesorul Iorgu Iordan apreciază ediţia Perpessicius, Eminescu, *Opere* — ediţie care, după cum demonstrează Flora Şuteu, *modernizează* (nu *literarizează*) textul eminescian. Perpessicius „a operat o selecţie a formelor în textul eminescian, selecţie ale căror criterii nu sînt controlabile" — spune Flora Şuteu, în articolul *Editarea poeziilor lui Eminescu* (în *Studii de limbă literară*, 1969, p. 326). Cu toate acestea, pe *această* ediţie s-a stivuit o enormă bibliografie de studii şi cercetări *chiar şi filologice*, capitolele de istorie a limbii literare etc.; citäm doar *Limba şi stilul operei beletristice a lui Mihai Eminescu* de acad. Al. Rosetti şi Ion Gheţie, în *Studii de istoria limbii române literare, secolul al XIX-lea*, p. 307—351 — unde toate trimiterile la poezie sînt după *Opere*, I—V — ed. Perpessicius.

Beneficiem, în aceleaşi condiţii, de un *Dicţionar al limbii poetice a lui Eminescu*. Regretabil este faptul că la vremea aceea autorii dicţionarului şi-au îngustat sfera cercetării doar la limba poetică a scrierilor publicate în volume pînă la momentul respectiv. Creaţia dramatică de pildă, precede, în general, poemele, oferindu-ne atestări anterioare pentru unii termeni. După cum observam, tipărind secţiunea dramaturgiei, poetul şi-a autodevorat creaţia dramatică, rupînd din ea suita atîtor poeme înscrise între *Mortua est!*, *Melancolie (Mira)* şi *Scrisoarea III* (vezi *Dodecameron dramatic*, şi, pe părţi, în *Alexandru Lăpuşneanu)*. Dacă *proza literară* este limbă poetică — fiind creaţia lui Eminescu-poetul, atunci şi *teatrul* — cea mai mare parte în versuri — dar şi celelalte *proze* trebuiau fişate pentru această inventariere, altfel sărăcăcioasă, arbitrară şi, deci, deformatoare atît pentru limba literară românească, în genere, cît şi pentru Eminescu, în special. Tudor Vianu, în al său *Cuvînt înainte*, p. 3—4, precizează că *Dicţionarul* „înfăţişează limba poetică a marelui scriitor, adică limba poeziilor şi a prozei literare publicate în timpul vieţii lui, sporite prin acele postume care s-au bucurat de o intensă circulaţie (!) ... *N-a fost folosit nici materialul prozei jurnalistice a lui Eminescu, deoarece nu aici avem de căutat partea cea mai însemnată a contribuţiei lingvistice a poetului, care a exercitat intensa lui influenţă asupra contemporanilor şi urmaşilor mai ales prin opera lui literară, în versuri şi proză (s.n.)*". Or, aceste „limitări metodice" sînt din mai multe puncte de vedere, nejustificate:

1. totuşi, postumele au fost fişate pentru *Dicţionar* (e drept, preferenţial);

2. tocmai presa a influenţat mai mult publicul — iar între „foaia vitelor de pripas", unde s-a publicat *Cezara*, şi „Timpul" — acesta din urmă avea raza cea mai largă de difuzare — în fine, nu e vina poetului că din mai multe motive proza lui politică nu s-a bucurat, în postumitate, de circulaţia şi aprecierea cuvenite;

3. dacă din punct de vedere al influenţei asupra contemporanilor *Ţiganiada* e ca şi inexistentă — din punctul de vedere al evoluţiei şi al posibilităţilor de dezvoltare a limbii literare, precum şi din punctul de vedere al contribuţiei originale artistice şi lingvistice a lui Budai-Deleanu, opera sa este un martor (témoin), şi un monument peste care nu se poate trece.

Căci, revenind la Eminescu, iată ce surpriză ne oferă, din acest punct de vedere, doar vreo 5—6 file, luate la întîmplare, din ms. *2254*, din traducerea realizată acum peste 110 ani, asupra *Artei reprezentării dramatice* ... Citindu-le, am spicuit, foarte în fugă, o listă de aprox. 40 de termeni — mai ales neologisme, unele atît de asimilate limbii literare încît avem în faţă un Eminescu acut contemporan:

eclatante (401 r.)
movibilitate (402 v.)

ponderos, -oasă (403 r., 404 v.)
elevează (403 r.)
dilemă (403 v.)
somptuozitate (403 v.)
varie (404 v.)
multilateralitatea (404 v.)
vicisitudinea (404 v.)
disoluţiune (404 v.)
manipula (404 v.)
tonuri *intermediare* (404 v.)
să *percurgă* (404 v. — în *Dicţionar* nu este nici: *parcurge)*
elocvenţă (404 v.)
să ni *sensibilize* (405 r.)
condiţionează (405 e.)
suleveze (405 r.)
succedá (scris cu accent pe *-á;* în *Dicţionar,* înregistrat doar cu varianta regională, cf. *Normelor tehnice,* p. 8: *succede; portament* (407)r.
tempo fundamental (406 r.)
abstrăgînd (410 v.)
trupina (411 v. — regionalism aflat şi în creaţia dramatică)
pregnant (412 v.)
buzilogiul (în ms.: *busilogiul,* glosat de Eminescu, la f. 326 r., cu: *stîngăcia)* şi *buzilori (Stümper,* f. 414 r.); cuvîntul german, tradus, aşadar, prin fr. *bousiller;*
sastiseală (416 v.)
plîngerosia (văicărare) — (416 v. — altceva decît s.v.: *plînsoare* s.f. = plîns; *Dicţionar)*
mesager, escentricitate (416 v.)
să *enareze* (417 v.)
confienţă (440 r.; în *Dicţionar,* doar: *confia,* vb. Franţuzism)
animozităţi (441 r.)
liber *arbitru, metierurile* (< fr. *métier), coliziunile* (< *collision), frivolitatea, prognosticon* etc. (445 v.)
lingezire, lacunar, factori coactivi etc. (445 r.);
inspiciui, grelă, insolent, commembra, închietat, închietă, eturdismentul, devinată etc. — dintre care, desigur, unii termeni, fiind prea apropiaţi de etimonul străin, par bizari, alţii circulă, împămînteniţi, în orice foaie contemporană.

Traducînd, la 18—19 ani, importantul op al autorului german, poetul folosea toate cunoştinţele sale, încă de la vremea aceea foarte însemnate, de limbă românească, trudindu-se să o adapteze nevoilor tehnice ale traducerii şi îmbogăţind-o totodată cu o serie întreagă de derivate şi neologisme pe care le alegea, cu un instinct desăvîrşit, mai cu seamă din franceză şi italiană.

Încheiînd această paranteză, vom conclude că, cu toate *„riscurile"* — pînă vom avea *textul ideal* (?), care e mai degrabă un *deziderat,* sau ediţiile în care facsimilul să stea în paralel cu transcrierea interpretativă (aceasta măcar pentru marii scriitori, şi Eminescu, îndeosebi) — este *nu* de preferat dar obligatorie interpretarea lingvistică cu ajutorul cunoştinţelor pe care ni le pune la dispoziţie istoria limbii. Astfel, relaţia ce se stabileşte, de obicei, între subiectivismul — pregătirea — curajul editorului — poate căpăta acceptarea chiar a specialistului, cu condiţia ca acesta, curajul adică, să rezulte din pregătire şi din cercetarea meticuloasă, dacă este posibil, pe toată întinderea ei, a operei. La Eminescu, prin proporţiile vaste ale operei, lucrul nu a fost încă realizat de nimeni în cultura românească. Sînt încă atîtea filele de manuscris nedescifrate, atîtea paginile de articole publicate fără a se şti dacă aparţin poetului, atîtea dificultăţile descifrării integrale a scrierilor sale.

În ceea ce ne priveşte, am izbutit să tipărim — asumîndu-ne deliberat riscurile ce decurg dintr-un asemenea demers — sute de file puţin sau deloc cunoscute pînă acum, nedescifrate şi nedatate, aflate în manuscrisele Eminescu. Astfel, am descifrat şi publicat întreaga secţiune a *dramaturgiei eminesciene,* adică: aproape în întregime ms. *2254,* al scrierilor dramatice şi traducerii *Artei reprezentării dramatice* (pe cîteva file se află ciornele cîtorva poezii: *Ondina, Philosophia copilei, Rugăciune,* publicate la locul cuvenit de către Perpessicius); *5453* — al traducerii *Laïs* — şi *3215,* integral tipărite în vol. V al *Operelor* lui Eminescu, col. „Scriitori români"; ms. *2275,* al piesei *Bogdan Dragoş; 2283 — Minegmii; 2277 — Alexandru-Vodă* (pe părţi mai însemnate, sau cu totul parţial, au fost utilizate toate celelalte 48 mss. eminesciene aflate în patrimoniul B.A.R.); am consultat de asemenea ms. *3194* (cu textul *Rigatul*

femeilor sau *Lumea pe dos* — B.A.R.) şi ms. *10285* (cu piesa Eugeniei Frangolea Bodnărescu, *Devotamentul*, aflat la Muzeul literaturii române) — acesta din urmă cu modificările manuscrise ale lui Eminescu. Am inclus toate concluziile noastre în corpul notelor şi comentariilor la volumele IV şi V, *Opere*, col. „Scriitori români".

În privinţa notelor, preferinţa noastră a fost de partea informaţiei stricte, succinte. Dată fiind şi bibliografia eminesciană — enormă — şi spaima de diluţie, ne-am fixat de la bun început notele în anumite tipare cît mai epurate de „literatură" — reproducînd *sursa;* trecînd în revistă bibliografia titlului respectiv, operei comentate — obligîndu-ne a reda cît mai *sever-schematic filiaţia mss.*-lor, unde, dificultatea cea mai mare şi riscul ce decurge în consecinţă a fost *datarea* fiecărui fragment, ciornă, bruion, scriere etc. Se putea şi fără aceasta? Probabil. Aşa cum s-a mai tipărit şi alte ori. Însă, pentru secţiunea operei dramatice, de care ne ocupăm acum, anumite scrieri de foarte fragedă tinereţe înşiruite, să zicem, alfabetic, după altele de plină maturitate eminesciană, ar fi creat o impresie haotică, descumpănitoare pentru cititorul de toate categoriile: studenţi, profesori, elevi, chiar cercetători, care nu au văzut, cei mai mulţi dintre ei, niciodată o filă de manuscris eminescian. Caracterul fragmentar, bruionar al unor dramatizări accentuează dificultatea orientării în această arhitectură de coloane frînte, din care timpul nu i-a mai îngăduit creatorului finisarea, orînduirea templului.

Probleme greu, dacă nu imposibil de rezolvat cu deplină certitudine, pune datarea mai multor file manuscrise, unde pe lîngă indiciile ce ţin de *cerneală, hîrtie, scris, context* ar fi imperios necesară o probă de grafologie făcută de un specialist.

În cazul traducerii *Lais*, de ex., nu există nici un indiciu de ms. (ciorne, bruioane, cunoscutele file eminesciene pline de modificări, anulări succesive, reveniri — toată truda cunoscutului laborator al poetului) înainte de data *transcrierii*, şi ea contestată de unii eminescologi (Murărăşu, de pildă), transcriere ce ar data din 1887—1888, pe cînd poetul era grav bolnav.

O altă traducere tot atît de greu de datat este [*Timon din Atena*], începutul actului I, din ms. *2254*, ff. 183 r.v. — 185 r.v. — 186 albă — 192 r./1—187 r./6.

Prin cîteva expresii şi imagini regăsite şi în alte scrieri de tinereţe, acest început de traducere ar putea fi înscris epocii studiilor (cca 1870—1872). De pildă:

1. „numesc sfînt pînă şi scara de la şea", *Timon ..., 2254*, 190 r./3

„Oamenii din toate cele fac icoană şi simbol.

Numesc sînt, frumos şi bine ce nimic nu însemnează", *Epigonii*, „Convorbiri literare", 15 aug. 1870;

2. „superficiali, netezi şi mlădioşi", *Timon ..., 2254*, 192 r./1 —

„Locul hienei îl luă cel vorbareţ/Locul cruzimei veche ... cel lins şi pismătreţ", în tiparul pentru *Împărat şi proletar — Umbre pe pînza vremii* (cca 1873—1975, expresie păstrată şi în poemul cunoscut, publicat în „Convorbiri literare", 1 dec. 1874);

3. în fine, un ultim context: este momentul cînd *Poetul*, cam fanfaron, parte şi el din trupa linguşitorilor (pentru că, argumentează tot el: „Poezia noastră-i ca un copac cu răşină care picură, de acolo de unde-i hrănită"), discută cu *Zugravul* despre propria-i creaţie. Începutul acestei replici, în lecţiunea lui G. Călinescu (care, sub titlul *Eminescu traducător al lui Shakespeare*, în „Adevărul literar şi artistic", nr. 605, iulie 1932, publică, primul, acest text), este următorul:

„POETUL': Hm! Aşa ş-aşa ... am scuturat-o din *mînecă*" [*s.n.*]. Ioan Alexandru, retipărind, drept inedit, fragmentul, citeşte: „am scuturat-o din *mare-i*" [*s.n.*] („Manuscriptum", 1/1975, p. 15—19, sub titlul [*Poetul şi zugravul*]). Textul englez: „A thing slipp'd idly from me" devine în traducerea germană a lui August Wilhelm von Schlegel şi *(Shakespeare's dramatische Werke*, X, Berlin, 1865, p. 286): „Ein Ding, mir leicht entschlüpst". În franceză, M. Guizot, *Oeuvres complètes de Shakespeare, nouvelle édition entièrement revue, avec une étude sur Shakespeare, des notices sur chaque pièce et des notes*, Paris, 1861 (III, *Timon d'Athènes)*, traduce: „C'est une chose qui m'est échappée sans y penser"; iar François-Victor Hugo, în *Oeuvres complètes* de W. Shakespeare, tome X, Paris, 1862: „Une chose échappée à ma rêverie"!.

Dat fiind faptul că traducerea lui Eminescu este metaforic-asociativă, poetul avînd în vedere nu numai expresia în discuţie ci întreg contextul, am interpretat diferit grafia din manuscris şi vom transcrie, cu lecţiunea propusă de noi, întreaga replică: „POETUL: Hm! Aşa ş-aşa ... *am scuturat-o din manc.* [s.n.] Poezia noastră-i ca un copac cu răşină care picură, de acolo de unde-i hrănită. Scînteia nu sare din cremene, decît daca scaperi, dar flacăra noastră blîndă [în engl. *gentle flame, gentle* avînd sensul de *nobil* şi chiar de: *tandru;* în germ. *edle Flamm'edle* = nobil, generos; în fr. *noble flamme* — traducerea lui Eminescu este, după cum se poate remarca, singulară, personalizată, neaservită nici unei traduceri intermediare, atestînd, şi de data aceasta, excepţionalele sale intuiţii, deduse din propria-i sensibilitate poetică şi din suprapunerea unor sensuri personale asupra textului pe care lucra]

izvorăşte de sine şi ca puvoiul fuge de orice stavilă, care i se-mpotriveşte." (Vezi M. Eminescu, *Opere*, V, *Teatru*, p. 90.)

Punîndu-şi problema sursei după care a fost realizată traducerea, G. Călinescu *(Opere*, 12, p. 330) opinează pentru un text intermediar, german, „cu ajutorul însă şi al unei versiuni franceze, ţinînd seamă de cuvintele germane şi franceze notate pe alocuri" ... Compararea traducerii poetului cu versiunile franceze este puţin convingătoare în acest sens. Desigur, însă, că traducînd, folosea, ca şi în cazul *Artei reprezentării dramatice*, un dicţionar german-francez, care explică intercalarea, acolo unde traducerea nu i se pare nimerită, a corespondentului francez: *surpasse* (2254, 184 v.; Călinescu, *loc. cit.*, transcrie: *surprise;* în text engl.: *He passes;* în germ.: *Ein Musterbild*, reluînd ceea ce era, în replică, mai sus; noi am considerat că este: *Surpassé*, cu sens explicativ, reluînd ceea ce fusese tradus mai sus, ca în germ., cu înţelesul de: *superior, deasupra tuturor); răutate (malice)* (192 r./1); *abhorează (id.)* sau chiar a cuvîntului germ. *Bengel* (188 r./5); *Zufluchtsort* (187 r./6) etc.

Aşa s-ar putea explica şi apariţia în expresia, subliniată mai sus: „am scuturat-o din *manc*" — a cuvîntului *manc*, introdus, cu cîţiva ani mai înainte, printr-o altă traducere, de către Eminescu, în limba română, prin intermediul limbii franceze, unde *manque* (lat. *mancus* însemnînd absenţă sau gravă insuficienţă, defect, lipsă; lacună; greşeală comisă lipsind, ocazie mancată) este înregistrat şi cu verbul *manquer* (it. *mancare*, lat. *mancus*, adj., fr. veche: *manchot)*, printr-o pluralitate de sensuri (vezi, de ex., *Le petit Robert*, par Paul Robert, 1967, p. 1039—1040): ne pas être, lorsqu'il le faudrait, être absent, faire défaut; ne pas être comme il faudrait, commetre une faute, échouer, rater"; în fine: „*ne pas réussir*, louper; *laisser échapper*"; a fi lipsit de o calitate, de bani etc. Este şi cazul *Poetului*, care, pe de o parte, se simte în deficit, în întîrziere cu oda către un mecena; simţind aceasta, în context, recită „slăvind ticăloşia pentru plată". şi, întrebat de către *Pictor* =*Zugrav* cînd îi apare cartea, răspunde: „De-ndată ce-am s-o închin cuiva" (vezi şi *Opere*, X, 1962, trad. rom. de Dan Duţescu şi Leon Levîţchi).

Dar care este sensul pe care-l dă Eminescu acestui cuvînt?

În traducerea *Artei reprezentării dramatice* (cca 1868—1872), unde cuvîntul apare de vreo trei ori (mereu în legătură cu actul poetic), la f. 339 r., a ms. *2254* (manuscris în care se află traducerea), găsim expresia: „fiecare manc la poet" — unde *manc* (în ms. *mancu*, ca şi în *Timon* ..., f. 184 v.) traduce pe germ. *Mangel* = lipsă, nevoie, sărăcie, cusur, defect; lipsă de bani.

La f. 324 r., cuvîntul este glosat, însă, între paranteze, chiar de către Eminescu. Iată contextul:, „o dare de sine [a] individualităţei sale trecătoare la una eternă, căreia i s-a [dat] prin poet o esistinţă fără manc (defect)"; în textul germ.: *ein mangelloses Dasein (Die Kunst der dramatischen Darstellung*, ed. a II-a, 1864, p. 11).

În ms. *2265*, f. 103 r. — *Dicţionar de rime* —, sub rima: *ank*, citim, *manc/blanc/franc* etc.; articulat, în ms. *2273*, 52 r.: *bancul/mancul;* şi chiar cu pl. *manci*, în acelaşi ms. *2265*, 82 r., sub rima: *anc: danc/manci/franci*. (În acelaşi ms., cu cerneală neagră, mai degrabă rădăcinile, cu grafie apropiată de cea din ms. *2254*, unde se află *Timon* ..., dar, parcă, anterioară, la f. 139 r., sub rima *imon*, se află: */Strymon/Simon/Timon*; iar alături, două şiruri de rime: *àжьи* şi *àcaи* —, cu aceeaşi cerneală, intens neagră, şi acelaşi scris ca şi la *Timon din Atena*, ms. *2254.)*

Toate aceste argumente, şi altele încă, ar plasa începutul de traducere de care vorbim în perioada de tinereţe. Ele pot fi însă, tot atît de bine, încă o probă a acelei memorii monstruos de exacte — de care însuşi poetul mărturisea undeva, într-o însemnare manuscrisă. Pentru că, aşa cum se poate vedea din argumentele pe care le-am orînduit, întemeindu-ne pe probele „materiale", puse la dispoziţie de alt ms., şi anume *2264*, acela al articolelor politice, traducerea datează din cca. 1879—1881 (vezi în vol. *Opere*, V, *Teatru*, 1979, p. 718—724).

Aşadar, cu toate imperfecţiunile unui text la primă aruncătură de condei, *Timon din Atena* este operă de plină maturitate eminesciană, semnificaţiile pe care textul le degajă marcînd, pentru dezgustul ziaristului de la „Timpul" şi detaşarea din cotidian a creatorului poemelor *Urît şi sărăcie, Ca o făclie ..., Scrisorilor, Mai am un singur dor* (cu cele peste 40 de tipare ale sale eşalonate între 1878—1883), şi *Luceafărul* — o epocă.

Aurelia Rusu

Arhaicitate?

Academicianul Şerban Cioculescu semnează în „Ramuri" (nr. 9, 1979, p. 6) articolul *În marginea „Dicţionarul folcloriştilor"*, în cadrul căruia mă onotrează cu cîteva „observaţii filologice, care nu ating valoarea contribuţiei lui Iordan Datcu în privinţa folcloriştilor noştri".

Între aceste „observaţii filologice" figurează şi următoarea: „Nu mă împac nici cu substantivul *arhaitate*, la acelaşi Datcu. După cum avem *modicitate* de la *modic*, urmează să spunem *arhaicitate* de la *arhaic*". Articolul amintit fiind de fapt un dialog între Eudoxiu şi Învăţăcelul, acesta din urmă îi răspunde obedient profesorului: „Aveţi din nou dreptate". Numai că nici Eudoxiu şi nici Învăţăcelul nu precizează că de fapt cuvîntul de mai sus nu este o invenţie a noastră şi că nu-l folosim doar noi. Iată exemplele, cuvîntul în cauză fiind reprodus de noi cu majuscule:

„Pentru o astfel de analiză a noţiunii de ARHAITATE, autorul nu are nevoie de prea multă documentaţie istorică". (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 556, coloana I.);

„În *Călin Nebunul*, în versuri, totul e fabulos autentic, doar versul, analiza noţiunii de timp, ARHAITATEA sînt eminesciene, raportîndu-se la filozofia şi sociologia poetului: (G. Călinescu, *Eminescu. Contradicţiile erei burgheze oglindite în ideologia lui M. Eminescu*, în vol. *Studii eminesciene*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964, p. 45.);

„Naturismul descriptiv, individul trăitor nedesligit de natură, eposul istoric românesc, ARHAITATE şi viaţă primigenă, toate aceste aspecte de conformaţie literară există în adevăr, şi informează geniul lui M. Sadoveanu, dar ele stau pe o latenţă a geniului său, care latenţă se află în comunicare cu tiparele neschimbătoare ale lumii". (Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, III, *Marginalia, eseuri*, ediţie alcătuită de George Muntean, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 121.);

„Totuşi, în volumul următor, *Saiul meu* (1923), optica tradiţionalistă începe să se facă simţită; scurtele portrete de ţărani sînt gravate cu dese apăsări pe ARHAITATEA şi primitivitatea figurilor: Ilie Baciu, în sarica lui lăţoasă, are profilul ciobanului mioritic care veghează turme nesfîrşite de cînd ţara e sub soare." (Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 114.);

„Este limpede că, în sfera de înţeles a termenului de ţară a naturii, noţiunea de primitivitate nu mai păstrează întreaga ei încărcătură peiorativă; dimpotrivă, într-un stadiu de aproape echivalenţă cu aceea de ARHAITATE, ea vorbeşte despre începutul originar şi nestricat al lucrurilor; foarte apropiate sînt şi noţiunile de autenticitate, puritate. Din punct de vedere al scării temporare, primitivitatea şi ARHAITATEA îşi găsesc vecin, corespondent şi sprijin în noţiunea de patriarhalitate. „(Mircea Tomuş. *Mihail Sadoveanu. Universul şi concepţia fundamentală a operei*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 74).

Deci, termenul *arhaitate*, cu care nu se împacă academicianul Şerban Cioculescu, este folosit uzual în critica şi istoria literară din ultimii patruzeci de ani.

Iordan Datcu

Analele Universității București. Limbă și literatură română, anul XXVIII, 1979

Diferitele serii ale *Analelor* Universității din București, care reprezintă imaginea acțiunii de studiu și cercetare întreprinse de colectivele principalelor specialități, devin o evidență a vieții științifice bogate, desfășurate în paralel cu activitatea didactică, în facultățile noastre. Purtînd semnături ale unor cunoscuți teoreticieni, istorici, critici literari și filologi, seria *Limbă și literatură română* (redactori responsabili: Ion Coteanu, Paul Cornea, Emanuil Vasiliu) înfățișează astfel un ansamblu de studii, recenzii și cronici care valorifică lucrări înscrise în planul științific de cercetare, recomandă apariții editoriale de specialitate și înregistrează momente importante din viața științifică academică pe plan național și internațional. O revistă de studii de o asemenea specializare se adresează unui public circumscris prin pregătirea profesională: studenți, universitari, cercetători, întregii categorii de cadre didactice, istorici, critici, lingviști; destinație care determină ținuta riguros „profesionistă" a materialelor publicate.

Ediția din 1979 a acestei serii de literatură și filologie românească cuprinde un corpus alcătuit din 11 studii, reprezentînd, în proporție echilibrată, istoria și teoria literară și lingvistica. În grupajul de articole literare, comunicările lui Paul Cornea, *Sur l'Histoire de la littérature en tant que „genre"* și a lui Ion Vasile Șerban, *O definiție sociologică a literaturii în teoria literară* abordează probleme fundamentale teoretice despre statutul controversat al istoriei literaturii și despre raportul esențial dintre literatură și societate. Două studii dedicate concepției și metodologiei critice a lui G. Călinescu marchează, într-un recomandabil mod științific, nefestiv și neconvențional, o aniversare: în 1979 s-au împlinit 80 de ani de la nașterea scriitorului. În *Instrumente ale criticii lui G. Călinescu. Tehnică „exterioară" și tehnică „interioară"*, Alexandru Sincu întreprinde o anatomie a poeticii critice a lui Călinescu, iar Mircea Martin *(G. Călinescu și reabilitarea universului rural)* urmărește pledoaria călinesciană, pentru demonstrarea existenței unei civilizații țărănești tradiționale pe teren românesc. O sinteză asupra prozei sociale după 23 August 1944 citim în articolul lui Dumitru Micu, *Social Themes in the Creation of Romanian Writers*. Ca exemplu de aplicare a unor metode „științifice" la studiul comparat al literaturii, *Între monotipie și configurația ireductibilă. Relația basm — literatură științifico-fantastică (SF)*, studiul lui Florin Manolescu propune o analiză structurală a genului *science fiction*.

Două studii de stilistică *(Valorile timpurilor narative în proza românească dintre 1830—1880*, de Mihaela Mancaș și *Aspecte ale repetiției în limbajul popular*, de Elena Verea-Găgeanu), alte două studii asupra evoluției lexicului *(Evoluția terminologiei profesiunilor și instituțiilor după 1880*, de Angela Bidu-Vrănceanu și *Limbajul științific după 1880*, de Narcisa Forăscu) și un interesant punct de vedere asupra evoluției și dezvoltării limbii române configurează grupajul de cercetări lingvistice. În acest ultim studiu, *Despre „formarea" limbii și formarea poporului român*, Ion Coteanu, aducînd precizări cu privire la distincția dintre cele două procese de formare, termen propriu de fapt numai în legătură cu apariția poporului, căci în cazul limbii trebuie vorbit despre origini și evoluție, face prolegomene la *Tratatul de istorie a limbii române*.

Rubrica de recenzii ale unor lucrări de specialitate, publicate în țară și în străinătate, — nu simple semnalări, ci prezentări critice — alături de cronica activităților științifice universitare (sesiunile studențești, sesiunile institutelor de cercetare) și extra-universitare (colocvii și simpozioane ținute în străinătate, cu participare românească), pune în evidență caracterul ritmic, viu al acestei publicații care înregistrează pulsul vieții științifice a facultății de limba și literatura română și a institutelor integrate. Se cuvine a remarca și preocuparea redactorilor de a asigura interesul primirii acestei serii a *Analelor* și peste hotare, prin publicarea unor materiale în limbi străine. O revistă cu studii de valoare, cu o apariție promptă care să reflecte dinamismul și amploarea cercetării universitare, această serie a *Analelor* este o publicație care a înlăturat orice urmă de vetust și didacticism din paginile ei.

Ileana Verzea

Rev. ist. teorie. lit., tom 29, nr. 3, p. 499—501, București, 1980

Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Series Philologia, 1,2/1979

Ambele numere conțin studii de istorie literară română și universală.

În nr. 1, Georgeta Antonescu analizează *Nuvela țărănească a lui Vasile Ranta Buticescu*. Colaborator la „Familia" și la toate revistele literare de la sfîrșitul secolului trecut din Transilvania, V.R.B. a fost un precursor al lui Slavici prin temele și motivele fundamentale. Proza lui a avut rădăcini folclorice și moralizatoare. A reprezentat o fază preliminară sămănătorismului: „El ilustrează o categorie scriitoricească prin țelurile și realizările ei, tipică pentru condițiile social-culturale ale «inteligenței» ardelene, îmbinînd funcționalitatea instructivă, patriotică și moralizatoare cu satisfacerea necesității de destindere".

Mircea Goga înfățișează, pentru întîia oară, *Activitatea publicistică a lui Octavian Goga la redacția gazetei „România", în 1917*. Sînt comentate 46 de articole ale lui O. Goga publicate în „România", care apărea la Iași, ca organ al Marelui cartier general al armatei române, ele constituind o prețioasă sursă de cunoaștere în plus a activității lui Goga în lupta pentru eliberarea Transilvaniei și pentru desăvîrșirea unității naționale. Foarte semnificativ pentru viziunea lumii viitoare înfățișate de O. Goga este articolul *Petrogradul revoluționar* (nr. 115, din 30 mai 1917), în care scrie că omenirea trebuie să-i fie profund recunoscătoare acestui popor care, pe socoteala lui, are o experiență cu învățăminte pentru toți". Articolul a mai fost reprodus numai în *Pagini noi*, volum editat de Veturia Goga (1956).

În nr, 2, Sara Iercoșan, într-un lung studiu *Curentul eminescian în Transilvania*, analizează o fază a receptării lui Eminescu în Transilvania, întregind prin contribuții noi monografia Elenei Stan, *Poezia lui Eminescu în Transilvania* (1969). Caracteristica primei faze a fost de imitație, cu analiza cauzelor naționale, sociale și estetice care au favorizat-o, cu prezentarea poeților și a felului de manifestare a imitației după erotica, elegia și meditația eminesciană. Alte motive au fost: luceafărul, mama, sonetele, scrisorile, pădurea. Preluîndu-se elemente din stilul poetic eminescian, s-a ameliorat vizibil limba literară din Transilvania. Un profil liric propriu îl prezintă G. Coșbuc și Octavian Goga, care s-au detașat de fascinația eminesciană, pe care incipient au resimțit-o. Prin Eminescu, lirica ardeleană a cunoscut o maturizare bruscă în limbaj, dar și în obiectivele naționale ale poeziei.

Studiile de istorie literară universală sînt numeroase. Le menționăm pentru interesul lor specific.

În nr. 1, Virginia Baciu, *Albert Camus: Reflexions sur l'art* (în franceză); Tudor Ionescu, *Celine în fața cuvintelor;* Maria Mușteanu, *Mesaj și ambiguitate în povestirile lui N. Hawthorne*. În nr. 2: Tiberiu Weiss, *Analiza rațională și știința în operele ciceroniene;* Sanda Cernea, *Jocul culorilor la F. Scott Fitzgerald: Marele Gatsby;* Monica Sildan, *Teatru în teatru la J. Anouilh;* Yvonne Goga, *Somnul, fenomen al esteticii proustiene.*

Anuar de lingvistică și istorie literară, Iași, anul XXVI (1977—1978)

Cu prilejul comemorării unui secol de la proclamarea independenței României, Anuarul cuprinde în prima parte trei studii originale direct legate de istoria literară: Dan Mănucă, *Independența națională și literatura română dintre 1850—1860;* Remus Zăstroiu, *Grigore R. Busueoceanu, un luptător pentru Unire și Independență;* Al. Teodorescu, *Mihail Eminescu și Independența națională.*

Contribuții de istorie literară foarte erudite și utile, dar de interes limitat, se găsesc la rubrica *Note și documente*, și anume: Gabriela Drăgoi, *Ceva despre Daniil Scavinschi și o ipoteză asupra morții lui*, ajungînd, după o migăloasă analiză de documente, la concluzia că „în absența documentelor, biografia adevărată a lui D. S. nu este încă scrisă"; M. Bobîngea, *Un calendar românesc tipărit la Sibiu în anul 1810*, arată că acest calendar, presupus dar achiziționat abia acum de biblioteca „M. Eminescu" din Iași, reprezintă o contribuție la bibliografia românească veche; M. Timofte, *Din istoricul Junimii. G. Panu student la Gand*, la facultatea de drept, 1876—1878.

Literatura comparată este prezentă prin substanțiala contribuție a Liviei Consulea *Note asupra titanismului ca tipologie ramantică*, studiu teoretic și istoric asupra conceptului. Tema este urmărită de la Eschil (Prometeu), cu insistență în epoca romantică, pe plan european și la noi, unde este analizată la Eminescu, iar mai tîrziu la Al. Philipide și V. Eftimiu. Motivul

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

titanismului, atît de frecvent de-a lungul vremii în literatură, simbolizează, pe lîngă căutarea unui sens major existenței și un sens social în lupta pentru libertate și progres, împotriva orînduirilor sociale nedrepte. Titanismul reprezintă în final „speranța omenirii în continua ei perfecționare".

De excepțional interes prin adîncimea analizei sînt trei studii dedicate Hasdeilor. Mai întîi caracterizarea acestora făcută esențial și pregnant de către Gabriela Drăgoi: „O obsesivă și nu o dată dramatică sete de strălucire, de înălțare prin putere sau glorie, aduse fie de fapte eroice, fie de realizări excepționale în știință, în literatură, pecetluește destinul fiecăruia. Pornind de la încrederea în capacitatea lor creatoare, în geniul lor, Hîjdeii și-au regăsit noblețea în creație, în demnitatea și orgoliul ei. Și-au transmis unul altuia pasiunea pentru carte și studiu, spiritul iscoditor, frenetic, o imensă nerăbdare și voluptate a îmbrățișării întregului, de unde preocupări aproape ciclopice, deseori contradictorii ... Hîjdeii întruchipează prin participare firească, temperamentală, un tip de creator romantic. Ei au moștenit și un spirit independent, mobil, capricios, refractar, o luciditate sarcastică, agresivă care, asociate cu bizareria unor înclinații, cu o extravaganță care deseori stupefia, cu aplecare șocantă spre exagerare și mistificare, i-au făcut greu de înțeles celor din jur, lăsînd și posterității o imagine dificil de restaurat în liniile ei adevărate".

Pentru lămurirea unor aspecte din bogata prezență culturală și literară a Hasdeilor se întreprind trei studii foarte valoroase: Gabriela Drăgoi, *Un precursor: Alexandru Hîjdău*; Florin Faifer, *Viziunea dramatică în opera lui B. P. Hasdeu*, Silvia Ciubotaru, *B. P. Hasdeu și cultura populară*. De remarcat că grafia numelui Hasdeu diferă la cei trei autori de mai sus. Pentru Gabriela Drăgoi este Hîjdeu, pentru ceilalți doi este Hasdeu. Dacă istoricește și filologic se justifică o scriere diferită, neexplicată în text, între Hîjdeu tatăl și Hasdeu fiul, practic este nevoie de unificare pentru a nu deruta pe cititorul contemporan.

După o bogată rubrică de critică și bibliografie, Anuarul cuprinde, în partea finală, trei îndreptățite omagii aduse unor profesori ieșeni: lui Iorgu Iordan pentru împlinirea vîrstei de 90 de ani și lui Petre Caraman „unul din cei mai de seamă cercetători din toate timpurile ai folclorului est-european și sud-est european", la împlinirea a 80 de ani (a încetat din viață la 10 ianuarie 1980). Ambele omagii, care sînt totodată analize ale operei acestora, sînt semnate de reputatul lingvist G. Ivănescu, fost elev al celor doi iluștri predecesori. Al treilea studiu omagial, semnat de Val. Panaitescu, este dedicat savantului comparatist, prof. N. I. Popa, cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani, însoțit de o binevenită și vastă bibliografie asupra operei acestuia — lucrări și referințe — care se ridică la 764 titluri.

Remarcăm faptul că studiile de filologie din Anuar au la sfîrșit un mic rezumat în limba franceză, pentru orientarea cititorilor străini, pe cînd cele de istorie literară sînt lipsite de acest rezunat într-o limbă de largă circulație.

Bucur Țincu

În ziua de joi, 27 martie 1970, a avut loc la sediul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" sesiunea de comunicări cu tema *Dezbateri ideologice în presa literară interbelică*, organizată de colectivul de literatură română contemporană. La lucrări au mai participat, pe lîngă membrii Institutului, și invitați din partea catedrei de literatură română a Universității din București (prof. D. Micu, prof. Mihail Dragomirescu), a catedrei de ziaristică din cadrul Academiei Ștefan Gheorghiu (dr. Victor Vișinescu, dr. Dumitru Bălăieț), redactori ai unor edituri (dr. Virgiliu Ene) sau ai Societății de Științe Filologice (dr. Ion Hangiu).

Șeful colectivului, dr. Marin Bucur, care a prezidat lucrările sesiunii, a făcut la început o prezentare generală a dezbaterilor și polemicilor interbelice, subliniind importanța lor în configurarea climatului literar al epocii. În continuare, Marcel Duță s-a referit la modul cum teatrul s-a constituit ca factor de uniune spirituală după unirea statală din 1918. Bazîndu-se pe informații culese din periodicele teatrale ale vremii („Rampa" etc.), autorul a reliefat felul specific (turnee, repertorii etc.) în care teatrul a funcționat ca element de coeziune și afirmare a conștiinței naționale. Emil Manu, în comunicarea *Polemicile dintre revistele avangardiste*, accentuează un fapt mai puțin cunoscut pînă acum și anume că avangardismul, așa cum s-a manifestat în perimetrul românesc, nu a fost o mișcare lipsită de contradicții, de înfruntări în chiar interiorul aceleiași citadele. Despre dezbaterile ideologice din „Gîndirea" a referit Barbu Cioculescu, iar Adriana Mitescu, dintr-o perspectivă structuralistă, a abordat *Retorica discursului ideologic*, cu aplicare la *Polemica intelectualism-ortodoxism în presa interbelică*. Comunicarea Dorinei Grăsoiu intitulată *Campania lui N. Iorga împotriva „pornografilor"*, subliniază faptul că, începînd cu 1936, opera unor scriitori prestigioși a fost blamată pe considerente extraestetice, motiv pentru care reprezentanții „criticii noi" (Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, G. Călinescu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu) au repus în discuție preceptele maioresciene, așa cum remarcă Mioara Apolzan în intervenția sa *Semnificațiile aderării „criticii noi" la maiorescianism în deceniul IV*. În încheiere, Rodica Florea a evidențiat atitudinea democratică a revistelor literare de stînga, exemplificînd prin dezbaterile susținute de publicația craioveană „Meridian".

Participanții la discuții (dr. Ovidiu Papadima, prof. I. C. Chițimia, Ion Hangiu, Dumitru Bălăieț, Victor Vișinescu, Marian Vasile etc.) au reliefat importanța unor astfel de sesiuni care readuc în actualitate problemele stringente ale epocii interbelice și care prilejuiesc totodată o cunoaștere mai exactă a climatului literar specific momentului. Și-au exprimat de asemenea credința că astfel de dezbateri lărgesc aria de înțelegere a receptorilor contemporani, conferind un plus de autenticitate și semnificație faptelor prezentate.

★

Vineri, 25 aprilie 1980, a avut loc la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" o masă rotundă cu tema *Literatură și literaritate*, organizată de sectorul de teoria literaturii. Au prezentat comunicări: Monica Spiridon, *De la conceptul de literatură la cel de literaritate;* Adriana Mitescu, *Criza ideii de literaritate;* Doina Graur, *Criza literaturii din secolul al XX-lea;* Nedret Mamut, *Statutul literar al unor texte vechi turcești;* Viorica Nișcov, *O definiție ontologică a poeticității;* Marian Vasile, *Literaritatea și mutația valorilor*. Cu ample intervenții au participat la dezbatere: Cătălina Velculescu, I. C. Chițimia, Mihai Moraru.

* * *

Susținerea publică a tezei de doctorat în filologie: *Procesul istoric al receptării operei lui Tudor Arghezi (1896—1976)*, elaborată de Dorina Grăsoiu, cercetător științific la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", a avut loc la sediul institutului, în ziua de 23 aprilie 1980, în fața comisiei compuse din: prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, președinte; dr. Ovidiu Papadima, conducător științific; prof. dr. I. C. Chițimia; prof. dr. Dumitru Micu; conf. dr. Al. Hanță.

Dîndu-i-se cuvîntul, Dorina Grăsoiu a menționat faptul că lucrarea este prima de acest fel în istoriografia literară românească și a argumentat importanța unei asemenea cercetări invocînd rolul pe care Arghezi l-a avut în evoluția creației literare românești. Personalitatea sa — complexă și multilaterală — prezentă mai bine de șapte decenii în viața noastră culturală, a provocat reacții dintre cele mai contradictorii: pe de o parte admirație entuziastă, pe de alta respingere netă. În continuare, autoarea a subliniat că lucrarea nu s-a limitat

doar la înregistrarea opiniilor pro- și contra- exprimate despre opera argheziană, ci, corelînd faptele literare cu cele extraliterare, care au afectat, într-un fel sau altul, receptarea, și-a propus să ofere și o perspectivă de ansamblu asupra evoluției liricii și a criticii românești în ultimele șapte decenii. Precizînd că, din necesități metodologice, a urmărit procesul receptării operei de-a lungul a trei mari perioade: antebelică, interbelică și postbelică, autoarea a trecut la prezentarea „filmului receptării", nu înainte, însă, de a analiza cauzele care au declanșat „bătălia Arghezi". Raportîndu-se la opiniile exprimate anterior despre receptarea creației poetului, lucrarea polemizează în subtext cu unele dintre ele, aducînd argumente din presa vremii. Astfel, analizînd climatul literar al debuturilor publicistice, Dorina Grăsoiu ajunge la concluzia că ecourile începuturilor argheziene au fost numeroase și deci nu se mai poate susține afirmația lui E. Lovinescu conform căreia Arghezi ar fi rămas mult timp doar „un cult de bisericuță literară". În continuare, doctoranda a arătat că în lucrare, pentru a-și întemeia punctele de vedere diferite de cele exprimate anterior, nu s-a mulțumit cu simpla enumerare a diverselor opinii, ci a semnalat, de fiecare dată, cauzele de ordin intim sau divergențele de natură ideologică, estetică ori temperamentală dintre autor și comentator. Aceasta a determinat-o să marcheze existența elementelor extraliterare ce au influențat receptarea, recurgînd la analiza contextului literar sau chiar politico-social al epocii, așa cum a procedat, de exemplu, în capitolul: *Destinul unui „clasic" în viață*. Expunînd apoi pe scurt cuprinsul tezei și punctele de vedere noi, Dorina Grăsoiu a insistat cu precădere asupra secvenței intitulată: *„Clasicizarea" lui Arghezi*, ce se constituie ca o analiză lucidă și obiectivă a exegezelor despre Arghezi apărute în ultimele două decenii.

Atît conducătorul științific, cît și ceilalți membri ai comisiei, au scos în evidență în referatele prezentate contribuția valoroasă adusă de lucrarea Dorinei Grăsoiu în cadrul istoriografiei literare românești. Referatele externe, de asemenea, au subliniat seriozitatea și temeinicia cercetării, bogăția aparatului critic, scrupulozitatea informației istorico-literare, subtilitatea comentariului critic și, mai presus de orice, originalitatea afirmațiilor și a punctelor de vedere expuse în lucrare.

Comisia a decis, în unanimitate, acordarea titlului de doctor în filologie cercetătoarei Dorina Grăsoiu.

Centenarul Gustave Flaubert

În zilele de 9—10 mai 1980 a avut loc simpozionul „Gustave Flaubert", inițiat de Catedra de limbă și literatură franceză a Facultății de limbi și literaturi străine din Universitatea București, condusă de prof. dr. Angela Ion. Organizatori: Irina Mavrodin și Elena Brăteanu. Simpozionul a fost prilejuit de comemorarea romancierului francez, de la a cărui moarte au trecut 100 de ani (8 mai 1880). A participat, ca invitat, profesorul de literatură Michel Raimond, de la Universitatea din Paris — Sorbona IV.

Numeroasele comunicări au fost susținute de membrii catedrelor de limba și literatura franceză din București, Cluj-Napoca și Craiova, de reprezentanți ai catedrelor de limbă și literatură engleză, literaturi slave, filosofie, de cercetători din Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", cadre didactice din învățămîntul mediu, studenți. Ideea de integrare este pusă astfel în practică prin conlucrarea dintre cadrele din învățămînt, de la diferite discipline, cît și dintre învățămînt și cercetare.

Cuvîntul de deschidere *Flaubert astăzi* a fost rostit de Angela Ion. Comunicările, variate ca tematică, sînt orientate, în mare, spre patru direcții de studiere a textului flaubertian: I — Aplicarea conceptelor metodologice, puse în circulație de discipline ca poetica, semiotica, teoria narației, teoria textului: *Flaubert și tăcerile povestirii* (Michel Raimond), *Semne și metasemne la Flaubert* (Paul Miclău), *O poetică flaubertiană* (Irina Mavrodin). *Model filosofic/model literar la Flaubert* (Elena Brăteanu), *Continuitatea și discontinuitatea textului* (Rodica Stanciu), *G. Flaubert și agonia textului* (Maria Vodă-Căpușan), *Gramatica textului în „Bouvard et Pécuchet"* (Mariana Tuțescu), *Discursul flaubertian ca discurs ironic* (Niculina Ivanciu), *Flaubert — izotopia temelor* (Elena Popescu), *Flaubert și dominația semnificantului* (T. Saulea), *Discursul circular în „L'Éducation sentimentale"* (Mihaela Andreescu), *Elemente de poetică în „Salammbô* (Vasile Zincenco), *O logică a luminilor posibile în „Madame Bovary"* (Dan Dobre), *Flaubert — probleme ale spațiului narativ* (Marieta Necșoiu); II — Analiza din perspectiva teoriei literare „tradiționale", stilistică, tematologie etc.: *Reprezentarea gîndirii și vorbirii în opera lui Flaubert* (Ion și Maria Murăreț), *Flaubert și obsesia realului* (Mircea Mihalevschi), *Flaubert și mitul progresului* (Sonia Cuciureanu), *Obiectul în opera lui Flaubert* (Camelia Cîm-

pureanu), *Problemele ale descrierii la Flaubert* (Tiberiu Lazăr), *Aspecte ale relației subiect-obiect în opera lui Flaubert* (Mihaela Popescu), *Flaubert și implicațiile versului alexandrin* (Anca Christodorescu), *Procedee stilistice flaubertiene* (Lelia Trocan), *„Madame Bovary" — un roman al alienării* (Marietta Moraru), *Punctuația în „La tentation de Saint Antoine"* (Alexandra Emilian), *Din nou priviri asupra stilului „Educației sentimentale"* (Ana Firoiu), *Tehnici descriptive în „Salammbô* (I. Pînzaru), *„Smarh" și măștile grotești ale eternității* (Dan Ion Nasta), *Stilul lui Flaubert* (Yvonne Chirilă), *„Romola" și „Salammbô" — expresii ale viziunii asupra trecutului* (Ruxandra Teodorescu); III — Istorie și istoriografie literară: *Corespondența lui Flaubert ca roman al creației* (Al. Săndulescu), *O biografie totală — L'Idiot de la famille"* (Roxana Verona), *Flaubert și tentația antichității* (Valentin Grigorescu); IV — Interferențe: *Flaubert în România — reacții semnificative* (Cornelia Ștefănescu), *Flaubert și romanul românesc (în contextul polemicii dintre „Convorbiri literare" și „Contemporanul")* (Marin Bucur), *Flaubert și Caragiale — coincidențe* (Ruxandra Gîrcineanu-Tînjală), *Flaubert în volumul „Imagni și cărți din Franța" de B. Fundoianu* (Victor Stoleru), *G. Flaubert — motiv intertextual la John Dos Passos* (Livia Deac), *O versiune ucraineană a „Educației sentimentale"* (Magdalena Laszlo-Kuțiuk), *De la „Hérodas" de Flaubert la „Salomé" de Jules Laforgue* (Rodica Sturdza), *Avant-proustianismul lui Flaubert* (Mireille Popescu-Pampu), *Stendhal și Flaubert — doi mari exploratori ai universului uman* (Adriana Preda). Comunicările au fost urmate de discuții fructuoase, sesiunea dezvăluind, prin multiplele interpretări critice ale operei lui Flaubert, atît profunzimea operei acestuia, cît și utilitatea neîndoielnică a noilor metode de abordare a textului literar.

Michaela Șchiopu

*

În ziua de 20 mai 1980, la Ateneul Român a avut loc o adunare festivă, organizată de Academia Republicii Socialiste România, Academia de Științe Sociale și Politice și Uniunea Scriitorilor, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea lui Tudor Arghezi. Omagierea marelui scriitor a avut loc în prezența tovarășilor Ilie Rădulescu, secretar al C.C. al P.C.R., Cristea Chelaru, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste și a altor oameni de știință și cultură.

Viața și opera marelui scriitor au fost evocate de George Macovescu, președintele Uniunii Scriitorilor, Gheorghe Mihoc, președintele Academiei Republicii Socialiste România, Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședintă a Academiei de Științe Sociale și Politice, directoare a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", academicienii Geo Bogza și Șerban Cioculescu, criticii și istoricii literari Constantin Ciopraga și Mircea Zaciu, poeții Daniela Crăsnaru și Ștefan Augustin Doinaș. Citām din cuvîntul prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga: „Izvorîtă dintr-un irezistibil imbold înnoitor de modernizare, de sincronizare cu marea poezie a lumii, și lucrată după modelele tradiționale mărturisite ale folclorului, ale scripturii și cu tensiunea ei specifică generată de o polaritate structurală, de o necontenită pendulare dramatică între contrarii, între cer și pămînt, opera argheziană rămîne deschisă, contemporană cu fiecare generație și cu fiecare etapă de istorie a culturii, incitînd mereu la noi interpretări și analize cu mijloacele cele mai moderne ale criticii ... De aceea, îi spunem aici, astăzi, încă o dată, marelui nostru meșter, toată recunoștința noastră pentru pasiunea nestinsă, pentru truda fără preget, exemplară, pusă în slujba limbii și a culturii românești, și cu care, prin superba alchimie a cuvîntului, a construit lumea sa miraculoasă".

Un moment emoționant al manifestării l-a constituit prezentarea de mesaje vibrante de prețuire a marelui înaintaș din partea asociațiilor scriitorilor din București, Cluj-Napoca, Iași, Timișoara, Tîrgu Mureș, Brașov, Sibiu și Craiova.

Întreaga asistență a aplaudat cu căldură pe actorii Irina Răchițeanu-Șirianu, artistă emerită, Mitzura Arghezi, Olga Delia Mateescu, Margareta Pogonat, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dinu Ianculescu și Mihail Stan, care au susținut, în încheiere, un reușit recital din lirica argheziană.

*

În ziua de 23 mai 1980, la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a avut loc sesiunea științifică închinată celei de a o suta aniversări a zilei de naștere a marelui poet român Tudor Arghezi. Organizată de Institutul „G. Călinescu" în colaborare cu Facultatea de limbă și literatură română a Universității București, sesiunea a întrunit un mare număr de participanți care au prezentat comunicări științifice dedicate operei scriitorului. Studiile privind arta poetică (Florin Mihăilescu, *Conștiința artei la Tudor Arghezi;* Eugen Simion: *Arghezi — „un geniu verbal"?;* Vicu Mîndra, *Monolog și dialog în lirica argheziană;* Mihai

Vornicu, *Despre metafora lui Arghezi;* Mihai Moraru, *Rima la Arghezi),* **problemele de stilistică** (Mihai Zamfir, *Supradimensionarea stilistică în poemul în proză al lui Arghezi),* **sensurile creației poetice** (Al. Melian, *Eminescu și Arghezi — neliniștea căutării;* Ov. S. Crohmălniceanu, *Imprevizibilul creației argheziene;* Marin Bucur, *Revelația cuvîntului prin poezia lui Tudor Arghezi;* Al. Săndulescu, *Versurile de seară;* I. C. Chițimia, *Semnificațiile fabulei argheziene),* **problemele receptării operei** (Dorina Grăsoiu, *Cîteva concluzii pe marginea receptării operei argheziene;* Elena Loghinovski, *„Psalmii" lui Arghezi în traducere rusească),* precum și unele **contribuții documentare** (Emil Manu, *O variantă a „Psalmilor de taină";* Barbu Cioculescu, *Scrisori inedite ale lui Arghezi)* au oferit numeroasei asistențe prilejul unei noi comuniuni cu opera poetului omagiat. Lucrările sesiunii au fost conduse de directorul Institutului „G. Călinescu", prof. univ. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, care a rostit un cald cuvînt închinat operei marelui poet.

ANDREI, Alexandru, *Valori etice în basmul fantastic românesc*, București, Societatea literară „Relief românesc", 1979, 288 p.

ARTICOLE, comunicări, documente V. Voiculescu, vol. II, ediție îngrijită, prefață, note și bibliografie de Alex. Oproescu, Buzău, Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Buzău, 1979, 72 p. + 10 f. cu portr. și facs. (Studii și cercetări de istorie literară buzoiană).

AVRAM, Mircea. *Calendarele sibiene în limba germană (sec. XVII—XX)*. Sibiu, Biblioteca „Astra", 1979, 323 p.

BIBLIOGRAFIA relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918), vol. I. Literatură universală. Literaturi germanice/. Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Lucrare coordonată de Ioan Lupu și Cornelia Ștefănescu, Întocmită de: Luminița Beiu-Paladi, Ana-Maria Brezuleanu, Catrinel Pleșu, Michaela Șchiopu, Cornelia Ștefănescu și Ileana Verzea. Au mai colaborat temporar: Simona Cioculescu, Medeea Freiberg, Mihaela Hașeganu, Viorica Ionescu-Nișcov, Eugenia Oprescu, Dinu Pillat și Eugenia Popeangă, București, Edit. Academiei R. S. România, 1980, XIX+ 317 p. (Academia de științe sociale și politice. Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu").

CORNEA, Paul, *I. Heliade Rădulescu*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de ... București, Edit. Eminescu, 1980, 2790, (Biblioteca critică).

DICȚIONAR de literatură română. Scriitori, reviste, curente [de:] Paul Cornea, Florin Manolescu, Pompiliu Marcea, Valentina Marin — Curticeanu, Dumitru Micu, Dim. Păcurariu, Al. Pezderka, Marian Popa, Eugen Simion, Dan Simonescu, I. V. Șerban și Elena Zaharia-Filipaș. Coordonator/și Cuvînt înainte: Dim. Păcurariu, București, Edit. Univers, 1979, 432 p. cu portr. + 8 f. facs.

DOSTOIEVSKIJ, Fëdor Mihailovič, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcattomah*, tom. 18, Stat'i i zametki 1845—1861, Leningrad, Izd. „Nauka", 1978, 372 p.

DUNĂREANU, Elena și POPA, Aurelia, *Cartea românească sibiană (1544—1918)*. Sibiu, Biblioteca „Astra", 1979, 207 p.

ELENA FARAGO, Sesiune de comunicări organizată cu prilejul aniversării centenarului nașterii poetei, 28—29 martie 1978, *BIBLIOTECA ȘI SOCIETATEA*. Sesiune de comunicări organizată cu prilejul împlinirii a 70 de ani de la fondarea Bibliotecii județene Dolj, 8—9 decembrie 1978, Craiova, Biblioteca județeană Dolj, 1979, 116 p. cu col.

GHEORGHE LAZĂR 1779—1823. Biobibliografie. Aniversări UNESCO, Lucrare elaborată în cadrul serviciului bibliografic condus de Ilena Băncilă. Redactori responsabili: Doina Elena Făget și Rodica Calcan. Coordonator științific/ și Studiu introductiv: *Gheorghe Lazăr:* /Emilia Șt. Milicescu, Colaboratori: Silvia Măruță, Mariane Nichifor, Constantin Pompilian, Maria Eliza Rădulescu-Zoner, Ana Sănduleac, Florica Singer, București, Biblioteca centrală universitară, 1979, LXVI + 356 p. multigr. +/8 f. ilustr/.

IN MEMORIAM Alexandru Dima, coordonator: I. D. Lăudat. /Cuvînt înainte: C. Ciopraga/, Iași, Universitatea „Al. I. Cuza", 19 martie 1979, III. + 231 p. multigr. (Universitatea „Al. I. Cuza" Iași. Facultatea de filologie, catedra de literatură română și comparată).

IONESCU, Cornel Mihai, *Palimpseste*, București, Edit. Cartea Românească, 1979, 272 p. (Eseuri).

IOSIFESCU, Silvian, *Texte și întrebări*, București, Edit. Cartea Românească, 1980, 343 p. (Eseuri).

LETTURE dantesehe — Dantovskie čtenija pod obscej redakciej Igorja Belzy, Moskva, Izd. „Nauka", 1979, 280 p. + 4 f. ilustr.

LITERATURA română. Ghid bibliografic. Partea I: Surse. Lucrare întocmită de un colectiv format din: coordonator: Ion Stoica; redactor responsabil: Anca Podgoreanu; colaboratori: Ioan Caraba, Florin Grigoraș, Maria Negraru, Hilde Nichifor, Horia Popescu, Anca Podgoreanu, Florica Singer, Alexandru Surdu, Mihail Vatan, Henri Zalis,

/Cuvînt înainte: Zoe Dumitrescu Bușulenga/. București, Biblioteca centrală universitară, 1979, XII + 715 p.

MAC. MAHON, Joseph H., *Humans Being The World of Jean-Paul Sartre* /by/ ..., Chicago & London, The University of Chicago Press, 1971, XI + 404 p.

MARCEA, Pompiliu, *Lecturi fidele*, București, Edit. Cartea Românească, 1979, 315 p. (Eseuri).

MANOLESCU, Florin, *Literatura S. F.*, București Edit. Univers., 1980, 303 p.

MIHĂILĂ, Gheorghe, *Cultura și literatura română veche în context european. Studii și texte*, București, Edit. științifică și enciclopedică, 1979, 432 p. + 8 f. facs.

MIHĂILESCU, Florin, *Conceptul de critică literară în România*, (vol. II, Aspecte contemporane, București, Edit. Minerva, 1979, 304 p. (Momente și sinteze).

NEDELCEA, Tudor și CIORCAN, Marcel, *Publicațiile periodice din Oltenia*, /vol./ II. Catalog. (Almanahuri, Anale, Anuare, Calendare, Dări de seamă, Expuneri, Rapoarte, Situații, Addenda), Craiova, Biblioteca județeană Dolj, 1979, 116. p.

NYIRŐ, Lajos, *Literature and its Interpretation*. edited by ..., Budapest, Akadémiai Kiadó 1979, 302 p.

PIRU, Alexandru, *Marginalia*, București, Edit. Eminescu, 1980, 376 p.

PUŠKIN. Issledovanija i materialy, tom. X, redakcionnaja kollegija: M. P. Alekseev, D. D. Blagoj, I. V. Izmajlov, R. V. Iezuitova (otvetstvennyj redaktor), S. A. Fomičev, Leningrad, Izd. „Nauka", 1979, 360 p.

ROTARU, Ion, *Forme ale clasicismului în poezia românească pînă la Vasile Alecsandri*, București, Edit. Minerva, 1979, 463 p. *(Momente și sinteze)*.

RUJA, Alexandru, *Valori lirice actuale*, Timișoara, Edit. „Facla", 1979, 188 p. (Critică și istorie literară).

SALINIUC, Maria, *Mihai Codreanu (1876—1957). Biobibliografie*, întocmită de ..., Iași, Biblioteca centrală universitară „M. Eminescu", 1978, V. + 445 p. multigr.

SLAVJANSKOE i balkanskoe jazykoznanie. Istorija literaturnyh jazykov i pismennost', redakcionnaja kollegija: S. B. Beršntejn (predsedatel'). E. I. Demina, Vjač. Vs. Ivanov, L. S. Smirnov, N. I. Tolstoj, T. V. Civ'jan. Sostavitel'i otvetstvennyj redaktor vypuska E. I. Demina. Moskva, Izd. „Nauka", 1979, 284 p.

STOICA Ion, *Alma mater librorum*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1979, 148 p.

TEZE de doctorat 1974—1976. Lucrări susținute în țară de autori români și străini și lucrări susținute în străinătate de autori români. Lucrare elaborată în cadrul Serviciului bibliografic condus de Ileana Băncilă, Redactor responsabil: Silvia Măruță. București, Biblioteca centrală universitară, 1979, XVI + 453 p.

GEORGETA STOIA-MĂNESCU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, esthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theorists and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members on the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usage, the responsability for their content being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.

★

The Review effectuates echanges of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world, with other printed matter of a similar type.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Din lucrările apărute în Editura Academiei R.S. România mai găsiți în librării:

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.

Sub red. Tudor Vianu, Al. I. Odobescu, *Opere*, I, 1965, 32 lei.

Sub red. Al. Dima, Al. I. Odobescu, *Opere*, II, 1967, 37 lei.

Sub red. Al. Săndulescu, Duiliu Zamfirescu, *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.

Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.

Sub red. Adrian Fochi, I.U. Jarnik, Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.

Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.

I.C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.

Sub red. D.M. Pippidi, D. Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.

Sub red. V. Cândea, D. Cantemir, *Opere*, I, 1974, 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.

Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I. P. Informația c. 2395

Lei 25

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
TOMUL 29, nr. 3, 1980

I 2781

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Probleme de teorie a literaturii:
Albert Kovacs, D. F. Markov, Eugen Todoran

Sociologia literaturii:
I. Oprișan, Cătălina Velculescu, Ileana Verzea

Confluențe literare:
Iordan Datcu, Ovidiu Papadima, Rodica Ștefan

Literatura română în școală:
Al. Hanță

Texte și documente:
D. Ivănescu, V. Oltean Al. Săndulescu, Mihai Vornicu

Cronica ediților:
Andrei Nestorescu

Note și recenzii:
Revista revistelor:

Actualitatea științifică:
Cărți și reviste primite la redacție.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOM 29

4 octombrie — decembrie

1980

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

1990

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Director : ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Secretar de redacție : ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, institut în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod 71021 (de unde publicația noastră poate fi procurată direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

Bd. Republicii, nr. 73, București, II, cod. 70311

F 2781.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 29
nr. 4, 1980

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IAN 2022

Probleme de teorie a literaturii

EUGEN TODORAN, Filosofia realului și idealitatea artei 513
D. F. MARKOV, Condiționarea istorică a unui sistem estetic deschis 523
ALBERT KOVACS, Preliminarii la o teorie contemporană a genurilor 535

Sociologia literaturii. Caracterul popular și circulația textului literar

I. OPRIȘAN, Circulația textelor scrise în cultura română. Repere 555
CĂTĂLINA VELCULESCU, Literatură beletristică în limba română și liste de prenumeranți (I) 567
ILEANA VERZEA, Romanul popular și studiul receptării 577

Confluențe literare

IORDAN DATCU, François Villon și baladiștii români 587
OVIDIU PAPADIMA, Numele personajelor literare : funcție stilistică și emblemă morală 593
RODICA ȘTEFAN, Aspecte comparatiste în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* 597

Literatura română în școală

AL. HANȚĂ, *Baltagul* de M. Sadoveanu 607

Texte și documente

V. OLTEAN, Date noi despre activitatea culturală a lui Antim Ivireanu 615

1—c. 2624 24

30159.

AL. SĂNDULESCU, Din arhiva epistolară hasdeiană. Elevi ai lui B. P. Hasdeu . . 621
MIHAI VORNICU, Gr. Tocilescu către B. P. Hasdeu 622
D. IVĂNESCU, Contribuţii la biografia lui N. I. Apostolescu 631

Cronica ediţiilor

ANDREI NESTORESCU, Al. Macedonski, *Opere*, vol. VII 639

Note şi recenzii

* * * *Literatura română. Ghid bibliografic. Partea I* : *Surse*, Tipografia Universităţii Bucureşti, 1979 (N. Mecu) ; Jan Urban Jarnik, *Corespondenţă*, ediţie de Tr. Ionescu-Nişcov, Editura Minerva, 1980 (Mihai Mitu) ; Iosif Cheie-Pantea, *Eminescu şi Leopardi*, Editura Minerva, 1980 (Luminiţa Beiu Paladi) ; Nicolae Ciobanu, *Însemnele modernităţii*, II, Editura Cartea românească, 1979 (Sultana Craia). 643

Revista revistelor

Izvestija Akademija Nauk, nr. 1—3/1980 (Elena Loghinovski) ; *Kurier der Bochumer Gesellschaft für rumänische Sprache und Literatur*, 11 (1979). (Corina Popescu) : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 53 (1979), 54 (1980) (Gheorghe Ceauşescu) 649

Actualitatea ştiinţifică 653

Cărţi şi reviste primite la redacţie (Georgeta Stoia-Mănescu). . . 655

TOM 29
No 4, 1980

The review of literary history aud theory

Contents

Problems of Literary Theory

EUGEN TODORAN, The Philosophy of the Real and the Ideality of Art. . . . 513
D. F. MARKOV, The Historical Conditioning of an Open Aesthetic System. . 523
ALBERT KOVACS, Preliminaries to a Contemporary Theory of Genres . . . 535

★

Sociology of Literature. The "Folk" Character and the Circulation of the Literary Text

I. OPRIȘAN, The Circulation of Written Texts in Romanian Culture. Orientations. 555
CĂTĂLINA VELCULESCU, Beletristic Literture in Romanian and the Subscribers's List(I) 567
ILEANA VERZEA, The Popular Novel and the Study of Reception 577

Literary Convergences

IORDAN DATCU, François Villon and the Romanian Balladists 587
OVIDIU PAPADIMA, The Names of Literary Characters: Stylistic Function and Moral Emblem 593
RODICA ȘTEFAN, Comparative Aspects in the History of Romanian Literature From Its Origins Down to the Present Time 597

Romanian Literature in School

AL. HANȚĂ, Mihail Sadoveanu's *The Hatchet* 607

Text and Documents

V. OLTEAN, New Information on the Antim Ivireanu's Cultural Activity 615

AL. SĂNDULESCU, Gleanings of Hasdeu's Letter Archives. The Students of B. P. Hasdeu 621
MIHAI VORNICU, Gr. Tocilescu to B. P. Hasdeu 622
D. IVĂNESCU, Contributions to the Biography of N. I. Apostolescu 631

Chronicle of editions

ANDREI NESTORESU, Al. Macedonski, *Opere*, vol. VII 639

Comments and book-reviews

* * * *Literatura română. Ghid bibliografic. Partea I: Surse.* Tipografia Universității București, 1979 (N. Mecu) : JAN URBAN JARNIK, *Corespondență*, edited by Tr. Ionescu-Nișcov, Editura Minerva, 1980 (Mihai Mitu) ; IOSIF CHEIE-PANTEA, *Eminescu și Leopardi*, Editura Minerva, 1980 (Luminița Beiu-Paladi) ; NICOLAE CIOBANU, *Însemnele modernității*, II, Editura Cartea românească, 1979 (Sultana Craia) 643

The Review of Reviews

Izvestija Akademija Nauk, nos. 1—3/1980 (Elena Loghinovski) ; *Kurier der Bochumer Gesellschaft für rumänische Sprache und Literatur*, 11(1979) (Corina Popescu) ; *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 53 (1979), 54 (1980) (Gheorghe Ceaușescu) . 649

Scientific Events 653

Books and magazines received (Georgeta Stoia-Mănescu) . . . 655

EUGEN TODORAN

FILOSOFIA REALULUI ŞI IDEALITATEA ARTEI

FILOSOFIA REALULUI

De la *obiectul* şi *metoda* criticii literare plecînd, două sînt problemele fundamentale la care ea urmează să răspundă : *ce* exprimă opera de artă şi *cum* exprimă ea ceea ce are de exprimat. Probleme vechi ale esteticii şi filosofiei, de ale căror răspunsuri depinde şi domeniul mai mult sau mai puţin autonom al criticii literare, ca disciplină filosofică.

Arta exprimă *frumosul*, fără să se confunde cu acesta. Prima distincţie o făcea Platon, care punea *frumosul* alături de *bine* şi *adevăr*, ca valori ale cunoaşterii *Ideii*. Frumosul ca Idee aparţine „realităţii dintîi", deci o Realitate supremă, de care ne apropiem printr-un act de conştiinţă nemijlocită — „theorie" sau contemplaţie intuitivă — în aşa fel că Ideea eternă a frumuseţii este izvorul frumuseţilor sensibile, prin „participaţia" (methexis) acestora la Idei, în forma „imitaţiei" (mimesis). Iar frumosul sensibil este *arta*, care, ca imitaţie a *sensibilului*, la rîndul ei o imitaţie a *inteligibilului*, este o imitaţie de al doilea grad, desconsiderată de adevăratul filosof în măsura în care ea este numai un „reflex al Logosului", etern şi imuabil.

Dacă pentru Platon „mimesis" însemna „reproducere", „copie" a *realităţii*, confundată cu lumea *ideilor* întrucît, singura *adevărată* fiind, este singura *reală*, realitatea pe care arta o imită este una *transcendentă*, pentru că numai printr-o ridicare de la lucruri la idei ea poate cuprinde adevărul. De aceea realismul artei, în accepţia platoniciană, respinge *istoria*, ca devenire, ca schimbare, modelul ei rămînînd absolutul, imuabil în sine, etern în *idealitatea* lui.

Toată disputa de secole cu privire la frumosul ca *valoare* şi *valoarea artei*, în această distincţie platoniciană îşi are începutul, în termeni care, schimbîndu-şi sensurile din antichitate şi pînă în zilele noastre, fixează limitele *realităţii* şi *idealităţii* în concepţia despre frumos şi despre artă. Pentru că, fără a emite un paradox, arta înţeleasă ca „imitaţie" totdeauna a fost *realistă* în *idealitatea* ei. Ceea ce s-a schimbat în artă nu este *imitaţia*, cum cred astăzi adversarii artei ca reproducere a *naturii* şi *vieţii*, ci *concepţia* despre *realul* pe care ea îl imită în formele specifice ale sensibilităţii. Şi de aici provin implicaţiile filosofice ale *realului* în artă în general, şi în literatură în mod special.

Filosofia realului, în istoria gîndirii umane, merge în paralel cu idealitatea artei, în dispute teoretice care n-au rămas străine de „desconsiderarea" sau „reconsiderarea" artei în raport cu normele cunoaşterii, pusă

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 4, p. 513—522, Bucureşti, 1980.

între limitele raționalității și ale sensibilității din prima ei recunoaștere ca mod de a înțelege lumea în filosofia lui Platon.

Aristotel, reluînd teoria frumosului și artei, considera și el arta ca o formă de cunoaștere, pentru că prin „mimesis" el înțelegea reproducerea vieții pămîntești în care omul trăiește, dar „realismul" lui, cu înțelesul de imitație a „realității", nu este o simplă reproducere a faptelor particulare, rezervate *istoriei*, ci înfățișarea celor posibile potrivit cu legile verosimilității și necesității, adică înfățișarea formelor mai generale ale vieții, motiv pentru care, ca și pentru Platon, arta este mai filosofică decît istoria. Ceea ce Aristotel înțelege prin *general* era o anumită formă de reprezentare a particularului, a ceea ce este semnificativ în individual, o formă esențială a faptelor particulare, a *adevărului* vieții, pe care realiștii vor numi-o mai tîrziu *forma tipică*, o formă care face din artă o imitație a *idealului*.

Între filosofia lui Platon și aceea a lui Aristotel, menținute ca două coloane ale filosofiei medievale, s-a situat în istoria culturii „cearta universalelor", care a dominat concepția despre artă pînă în epoca modernă. Căci dacă Aristotel a avut o concepție realistă despre imitația artistică, în evul mediu *realismul*, bazat pe *idealismul* platonician, a fost o doctrină după care „universalele" există independent de lucrurile în care ele se manifestă, în opoziție cu *nominalismul*, după care ideile generale, în sensul platonician al cuvîntului, nu există decît ca nume ale lucrurilor singulare, create de gîndirea noastră despre lucruri, fără a oglindi proprietățile acestora. Realismul medieval a fost astfel un idealism extrem, de vreme ce el deducea existența lucrurilor din ideea lor, nu în sensul de modalitate reală, ci în acela de modalitate transcendentă, pentru a se demonstra, în planul concepției ultime despre existență, prin ideea de Dumnezeu, existența lui reală, după teologia lui Toma de Aquino. Și deci arta, ca imitație a realului transcendent, în evul mediu creștin nu putea avea decît un sens teologic, ea fiind reabilitată în măsura în care realul vieții se confundă cu istoria divină.

Se vede așadar, din această sumară indicație teoretică, de ce în antichitate și evul mediu arta a fost considerată ca o imitație a *realului* identificat cu *adevărul*, indiferent ce accepție se da acestuia : Ideea la Platon, Entelechia la Aristotel, Divinitatea la Toma d'Aquino. Ceea ce înseamnă că realismul în artă avea anumite implicații filosofice care țineau de concepția filosofilor despre *real*, a cărui „imitație" arta trebuie să fie. Și, în mod firesc, odată cu schimbarea concepției despre *real* și *realism*, și arta își va schimba sensul, în măsura în care ea rămîne mai departe înțeleasă ca o *imitație*.

Începînd din epoca Renașterii, dacă arta rămîne o „imitație", se schimbă concepția despre *real*, în măsura în care, în orientarea antropocentrică, modernă, opusă celei teocentrice a antichității și evului mediu, *realitatea* este *natura*, iar *fenomenele* sînt istoria umană. *Realul* rămîne, ca obiect al cunoașterii raționale, *adevărul*, dar realul ne mai fiind transcendentul, ci istoria, adevărul artei este adevărul vieții umane, al istoriei, adică faptul particular uman, a cărui esență o cuprinde arta ca *esență umană*.

Pentru Shakespeare, ca şi pentru Aristotel, arta este o reprezentare sau o imitaţie a generalului, dar fără ca vastitatea lumii să reducă particularul la general, adică fără să scoată *esenţa* umană din *condiţia* umană. Realistă este deci pentru el zugrăvirea lucrurilor şi a oamenilor, şi mai ales a oamenilor, prin particularitatea lor de esenţă umană. În ideea generală a caracterului personajului lui sînt cuprinse atîtea determinări particulare încît nici o dată cei asemănători nu se confundă, ceea ce face ca, în imitaţia artei, lumea să fie cu atît mai vastă cu cît mai adîncă este viziunea artistică a generalului uman. Cu alte cuvinte, Shakespeare ia din realitate nu numai ce corespunde ideii, ci înfăţişează toată realitatea, iar adevărul lumii nu este o esenţă ideală, ci este adevărul vieţii, cu toată istoria pe care aceasta o implică; deci nu numai formele „ideale" ale realităţii, ci şi formele ei „grosolane", mai puţin apreciate de teoria antică şi medievală asupra artei, prin distincţia între „genurile grave sau serioase", precum tragedia şi epopeea, şi „genurile minore", precum comedia. Pentru Shakespeare comedia nu este un gen minor, pentru că imitaţia nu mai este o „parodie" a realităţii, ca în comedia antichităţii, ci o imitaţie a realităţii însăşi, încît tragicul şi comicul pot sta bine împreună în aceeaşi imitaţie, care este „drama modernă", cum a fost numită noua modalitate de imitaţie a artei. Astfel, odată cu Shakespeare, începe să se schimbe şi sensul conceptului de „imitaţie", şi deci şi realismul îşi lărgeşte sfera ca reproducere a naturii umane. Prin imitaţie nu se mai înţelege doar o copie exterioară a lumii, şi nici prin realism o imitaţie a unei „suprarealităţi" exterioare, pe care sufletul uman o proiectează printr-un absolut de natură transcendentă.

Două surse filosofice trebuie citate, pentru constituirea realismului modern, deşi ele numai împreună vor putea întemeia filosofic o nouă concepţie despre valabilitatea universală a particularului în imitaţia artistică. Vorbim aici de filosofia lui Descartes şi de aceea a lui Locke, pe care Kant le va sintetiza într-o nouă doctrină filosofică, făcînd posibilă totodată, în continuarea *filosofiei artei*, o nouă disciplină, *estetica*, cu înţelesul de ansamblu al reflecţiei asupra artei ca formă specifică de cunoaştere şi reprezentare a realităţii.

Raţionalismul lui Descartes şi empirismul sau sensualismul lui Locke sînt amîndouă filosofii corespunzătoare interesului pentru fenomenele izolate, particulare, sesizate fie pe calea judecăţilor, în idei clare şi distincte, fie pe calea senzaţiei, în experienţă. Fără a mai intra acum în dezbaterea de ordin pur teoretic, privind „insuficienţele" sistemelor lui Descartes şi Locke, aşa cum Kant le-a simţit, reţinem că sinteza lui întemeia o nouă filosofie asupra artei, ce conţinea în sine şi posibilitatea unei estetici, care nu respingeau încă termenul de „imitaţie" şi nici pe acela de „realism". „Realismul transcendental" al lui Kant opera o sinteză a raţionalismului cu empirismul, după observaţia că intuiţia fără concept este oarbă, iar conceptul fără intuiţie este gol. Între cele două facultăţi de cunoaştere, raţiunea pură şi raţiunea practică, se situează însăşi „puterea de judecare", care este facultatea de a gîndi particularul ca fiind cuprins în general, în două forme posibile, ca *judecată estetică*, în care universalitatea este obţinută nu printr-un concept universal sau o lege universală, ci printr-o stare subiectivă universal valabilă; şi, pe de altă parte, ca judecată *teleologică*, în care e nevoie de conceptul obiectului,

în vederea justificării raționale a fiecărui lucru din natură. Întrebarea, dedusă din această filosofie a „realului", este dacă arta, în judecata estetică, în care nu este nevoie de un concept pentru justificarea fiecărui lucru, ca în judecata *teleologică*, mai este ea înțeleasă ca o imitație a unei realități *ideale*? Cu Kant perspectiva „realiilor" se schimbă : în artă particularul este cu adevărat generalul, dar generalul nu este o *idee* „inteligibilă", ca în concepția filosofilor antichității, ci o *simțire* „sensibilă", cu valoare universală, ca judecată de gust, ce stă pe același plan cu judecata rațională. Filosofia kantiană a artei va pune bazele esteticii moderne, prin ideea că arta este reală în sensul că nu mai exprimă abstracțiuni goale, „metafizice", cum este „lucrul în sine" pentru rațiunea pură, ci corespunde legii generale a dezvoltării cunoașterii omenești, dezvăluind esența obiectului cunoașterii în diversitatea proprietăților lui particulare.

Kant menținea deci vechea separație între *frumos* și *artă*, limitînd frumosul la gust, care, ca judecată, este pe același plan cu judecata rațională. O criză post-kantiană s-a ivit în sistemul filosofic al lui Schopenhauer, care făcea din *artă* o cunoaștere pură a unitarului, a tipicului, a universalului, a ideilor întrezărite în lucruri, adică ceea ce la Platon se realiza prin *frumos*. „Ideea" lui Schopenhauer este generalul, permanentul, esența, unitarul în experiență, ceea ce face ca arta, desconsiderată de Platon, ca imitație a lumii sensibile, să fie reabilitată într-o reconciliere a cunoașterii cu *natura*, într-o nouă direcție, care la începutul secolului va fi aceea a „naturalismului". Dar criza „unității" nu se rezolvă în această încercare, căci, cum spune un comentator al esteticii contemporane : „În felul în care îl concepe Schopenhauer, frumosul are o formă transcendentală, dar un conținut hedonist — un hedonism sublimat, un vitalism. Este, așadar, vorba de o contemplare obiectivă în artă, de o detașare, de o evadare din contingența nefericită, dar în același timp de o transpunere ideală a formelor naturii și ale vieții" (Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, I, p. 31).

Pe altă cale decît cea „metafizică" a lui Schopenhauer merge Hegel, într-o „dialectică" în care se recunoaște că în filosofia artei trebuie să plecăm de la ideea frumosului, avînd pe Platon ca temei și conducător, dar ea trebuie concepută „mai profund și mai concret, deoarece lipsa de conținut de care e afectată ideea platonică nu mai mulțumește nevoile filosofice mai bogate ale spiritului nostru de astăzi (*Prelegeri de estetică*, I, 28). Pentru Hegel arta, într-o presupoziție dată de *sistemul* filosofiei sale, se înfățișează percepției noastre sensibile, dar „cu toate acestea opera de artă este stare nu numai pentru percepția *sensibilă*, ca obiect sensibil, ci starea ei este de așa fel încît, fiind ceva sensibil, ea este totodată în mod esențial și pentru *spirit*, spiritul trebuie să fie afectat de ea și să găsească în această afecțiune o anumită satisfacție" (*ibid.*, p. 41). Este ideea lui Kant, pusă însă în termenii unei *dialectici* a Ideii : Conceptul filosofic al frumosului unește universalitatea metafizică cu modul determinat al unei particularități reale, și astfel este el cuprins, în sine și pentru sine, în adevărul său. „Pentru că, pe de o parte, el este atunci, față de sterilitatea reflexiei unilaterale, fecund prin sine însuși, căci, conform propriului său concept, el trebuie să se dezvolte într-o totalitate de determinații, și el însuși, ca și desfășurarea lui, conține necesitatea particularităților sale, precum și pe aceea a progresului și trecerii lor una în alta ; pe de

altă parte, particularităţile la care se trece poartă în ele generalitatea şi esenţialitatea conceptului, ele înfăţişîndu-se ca particularităţi proprii ale acestuia" *(ibid.*, p. 28). Concluzia la această dialectică este că „sensibilul trebuie, evident, să fie prezent în opere de artă, dar nu-i este îngăduit să apară în ea decît ca suprafaţă şi *aparenţă* a sensibilului ... iar opera de artă se află la mijloc între sensibilitatea nemijlocită şi cugetarea ideală" *(ibid.*, p. 44).

Pentru Hegel, în tradiţia platoniciană, „idealul" este Spiritul, a cărui „viaţă", între abstract şi concret, tinde să evite *metafizica* în conştiinţa gînditoare a *ideii* frumosului, opunîndu-i o *dialectică* mai apropiată de cerinţele filosofice ale epocii contemporane. Şi chiar dacă *sistemul* filosofic rămîne *idealist*, în *dialectica* artei el a dat „realului" sensul unei adînciri într-o „mişcare interioară" a acestuia, ca „raţional", pentru suprapunerea lui, în *idealitatea* valorii *frumosului*, cu „lumea exterioară". „Dacă, în această privinţă, aparenţa, în care arta îşi întrupează în existenţa concretă concepţiile sale, ar trebui considerată ca iluzie sau amăgire, şi dacă acest fapt trebuie privit ca un reproş, acest reproş are sens mai întîi în comparaţie cu *lumea exterioară*, şi cu nemijlocita ei materialitate, precum şi în raport cu propria noastră lume afectivă, adică cu lumea *sensibilă internă*, două lumi cărora în viaţa *empirică*, în viaţa noastră *fenomenală* sîntem obişnuiţi să le atribuim valoare şi nume de realitate şi adevăr, în opoziţie cu arta, căreia îi lipsesc o asemenea realitate şi adevăr" *(ibid.*, p. 14).

Marx şi Engels au adoptat dialectica lui Hegel în explicarea relaţiei dintre lumea exterioară, ca materialitate, şi lumea interioară, ca subiectivitate, pentru a explica dezvoltarea *spiritului* ca fiind condiţionată de *materialitatea lumii*, făcînd din artă o modalitate de reflectare a „realului", ca istorie umană, în „idealitatea" ei, care este *frumosul*. Urmînd regulei lui Marx, că „Idealul nu este nimic altceva decît materialul transpus şi tradus în capul omului", se presupune că logicul nu „creează" lucrurile în *realitate*, ci le „recreează" în *gîndire* sub forma esenţialităţii şi universalităţii, după o metodă în care „viaţa materialului îşi găseşte o reflectare ideală", şi care, la rîndul ei, nu se opreşte la *universalul abstract*, ci se ridică de la acesta la *universalul concret*, adică la universalul care întruchipează în el bogăţia particularului, a individualului, a singularului" (Ath. Joja, *Logos şi Ethos*, p. 221—223).

Dacă izvorul abstracţiei se află în impresiile produse în lumea obiectivă, în însăşi esenţa dialecticii lui Hegel apare necesitatea „înstrăinării de sine a subiectului şi reintegrarea în subiect", cum comentează această relaţie G. Lukacs : „Abstracţia trebuie depăşită ; ea trebuie să treacă iarăşi într-o relaţie concretă subiect-obiect şi totodată relaţia originară spontană trebuie să fie transformată într-una conştientă. Abia atunci, adevărata esenţă a determinărilor subiectivităţii apare drept ceea ce este în sine : drept moment hotărîtor al instituirii estetice" (G. Lukacs, *Estetica*, I, p. 546). „Cu toate că Hegel, spune Lukacs, nu pare să fi avut intenţia să aplice în domeniul estetic această teorie a înstrăinării de sine a subiectului şi reintegrarea în subiect", ea este o potrivită descriere a relaţiei subiect-obiect în filosofia materialismului dialectic, ca teorie estetică a inseparabilităţii dintre subiectivitate şi obiectivitate : „Contradicţia rod-

nică din reflectarea estetică constă în aceea că, pe de o parte, ea se străduiește să sesizeze întotdeauna fiecare obiect și, înainte de toate, totalitatea obiectelor, într-o corelație indisolubilă cu subiectivitatea umană, chiar dacă această corelație nu e direct exprimată, iar, pe de altă parte, constă din aceea că lumea obiectivă este fixată și făcută perceptibilă intuitiv nu numai în esența ei, ci și în forma ei de manifestare nemijlocită, că dialectica fenomen — esență se impune nu numai în legitatea ei generală, ci tocmai în nemijlocirea ei, adică așa cum se oferă ea omului, în viață" *(ibid.*, p. 558). Și de aici și o filosofie a realului în teoria artei ca „mimesis" : „Dăruirea subiectului către realitate în înstrăinarea lui de sine, pierderea lui în ea, produce astfel o obiectivitate intim și intensiv potențată. Dar aceasta este pătrunsă de subiectivitate în toți porii obiectualității ei și anume de o subiectivitate concretă, determinată — iată sensul reintegrării în subiect" *(ibid.*, p. 559). Această nouă formulare a actului mimetic, caracteristic oricărei arte cosmogenetice, duce și la o teză fundamentală, care formal nu este decît o altă anunțare a principiului mimesis-ului însuși : „Este vorba de natura realistă a oricărei arte, de determinarea adesea expusă, după care realismul, în evoluția concretă a artei, nu este numai un stil printre multe altele, ci caracteristica fundamentală a artei configurative în genere ; și că diferitele stiluri pot ajunge la diferențiere numai înlăuntrul realismului. Noutatea de conținut exprimată aici este, înainte de toate, lărgimea conceptului de realism" *(ibid.*, p. 559). Un „realism nețărmurit", cum spune Roger Garaudy, pentru a include în el și artele nonconfigurative. Căci, motivează gînditorul : „A fi realist nu înseamnă a imita imaginea realului, ci a imita activitatea lui, nu înseamnă a da un decalc, sau un dublu al lucrurilor, al evenimentelor sau al oamenilor, ci a participa la actul creator al unei lumi în curs de a se crea, a-i găsi ritmul interior" *(Despre un realism nețărmurit*, p. 194). Ceea ce nu vrea să fie o modificare a marxismului, ci numai o mai bună înțelegere a lui în teoria despre artă : „Marxismul nu ignoră caracterul specific al creației artistice. Teza dominantă a materialismului și, în artă, a realismului — Nu conștiința determină viața, ci viața determină conștiința ... Conștiința nu poate fi niciodată altceva decît Ființa conștientă — nu implică nicidecum un determinism mecanic al raporturilor conștiinței cu viața" *(ibid.*, p. 198). Ceea ce și face posibilă „meditația" mitului între bază și suprastructură, cum Marx o indica pentru a scoate în relief rolul prezenței omului ca element capital al devenirii realității artistice și, evident, ceea ce duce și la înțelegerea ficțiunii, a „idealității" artei : „Realismul timpului nostru este creator de mituri" *(ibid.*, p. 198).

IDEALITATEA ARTEI

Găsim aici, desprinsă dintr-o filosofie a realului în etapele istorice ale constituirii ei ca bază a înțelegerii artei ca expresie a frumosului, o teorie a *gîndirii artistice*, dedusă din explicațiile filosofice ale realismului în artă. Și care, în ce privește poezia, este o teorie a limbajului, păstrată din antichitate pînă în epoca modernă.

Dintr-un istoric al „vechii retorici", făcut de R. Barthes cu intenția de a confrunta „noua semiotică a scriiturii și vechea poetică a limbajului literar" (Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique*, „Communications", nr. 16, 1970) reținem că „veche" nu vrea să spună că ar exista o „nouă" Retorică : lumea este plină de vechea Retorică, și mai ales este de admirat forța și subtilitatea acestui vechi sistem retoric, modernitatea unora din propozițiile lui. Din arta sau tehnica retoricii, la început o retorică a *sintagmei*, a discursului, oricare ar fi fost variațiile interne ale sistemului ei, începînd cu Aristotel, două vor fi drumurile specifice ale discursului : arta comunicării obișnuite, „arta retorică", și arta evocației imaginare, „arta poetică", una reglînd desfășurarea discursului din idee în idee, cealaltă din imagine în imagine. Drumuri care cu timpul vor fuziona într-o „retorică generalizată", în care Retorica nu se va mai opune Poeticii, în profilul a ceea ce noi numim astăzi „literatură". Dar în tradiția aristotelismului vor fi recunoscute în ea în continuare două modalități ale „probelor" retoricii : *entimema* și *exemplul*, corespunzătoare *deducției* și *inducției*. Una produce o persuasiune mai puternică și viguroasă, beneficiind de întreaga forță a silogismului, cealaltă, mai plăcută și mai luminoasă, cu plăcerea inerentă oricărei comparații. În cazul exemplului *(paradeigma)* se trece de la un particular la un alt particular prin legătura implicită a generalului : de la un obiect la clasă și de la această clasă la un nou obiect — adică un argument prin analogie ; și cum îl indică numele în limba greacă, exemplul stă alături de *paradigmatic*, de *metaforic (op. cit.*, p. 200).

Să adăugăm numai că, în această direcție, odată cu moartea vechii Retorici, preluată de vecinele ei : Gramatica, Logica, Filosofia, va renaște Poetica, odată cu înviorarea științei limbajului, în epoca modernă. *Retorica* devine acum *Estetică*. „Rețeaua retorică" se va menține însă într-o nouă dialectică a gîndirii generalului împreună cu particularul, a sintagmaticului împreună cu paradigmaticul, în cele două operații complementare ale comunicării : *entimema* și *exemplul*, *deducția* și *inducția*, una din idee în idee, în planul sintagmaticului și al logicului, cealaltă din imagine în imagine, în planul paradigmaticului și al metaforicului.

Arta este deci o formă de cunoaștere, ca și filosofia și știința, dar, spre deosebire de acestea, în măsura în care ele reproduc concretul într-o formă ce se exprimă mai bine sub aspect logic, arta îl reproduce într-o formă ce se exprimă mai bine sub aspect afectiv, printr-o mai evidentă înlocuire a abstractului cu concretul, în ceea ce, prin relația formelor gîndirii cu cele ale vorbirii, se numește *transferul* sau *metafora*. Concretul în metaforă, ca imagine artistică, este rezultatul a ceea ce Aristotel numea „perceperea intuitivă a asemănării prin asemănare", și dacă reproducerea cît mai exactă a adevărului în idei clare și distincte, cum pretindea metoda lui Descartes, este condiția oricărei judecăți, cerința primordială a metaforei, cum ar fi spus Locke, este ca asemănarea să fie asemănare reală, încît să dezvăluie dintr-o dată, fără răgaz de meditație asupra asemănării, ceea ce gîndirea discursivă, abstractă, n-ar epuiza într-o singură idee, adică, precum Kant ar fi demonstrat, imaginea sensibilă, ca percepere intuitivă a adevărului, să aibă în chiar această formă sensibilă o valoare universală.

Este o teorie pe care o implică și arta modernă, ce tinde să scoată *raționalul*, ca discurs de idei, din construcția limbajului poetic, și să dea „realului" sensul adîncirii lui într-un *adevăr interior* al „imitației" artistice. Prin această răsturnare a „realului" în interioritatea sufletului uman, se definitivează nu numai o netă deosebire între artă și adevărul rațional, ci și deosebirea dintre *imaginea* poetică și *imitație*. Arta, ca imitație, se transformă transformîndu-se însuși conținutul conceptului de „realitate". Începînd cu romantismul, dar mai ales odată cu modernismul — simbolismul și impresionismul — esteticile filosofice tind să se separe de metafizică, a cărei justificare, în prelungirea platonismului, era considerarea artei ca expresie a absolutului. Și pentru modernism orice artă este o comunicare cu esențialul, dar esențialul nu mai stă în lumea formelor naturale, ci în străfundurile interiorității. Cum spune G. Picon despre idealul modern al artei : „A cunoaște înseamnă din ce în ce mai puțin a defini, din ce în ce mai mult a aprofunda, a pătrunde într-o realitate plină de penumbră. Ceea ce ochiul vede, ceea ce i se dezvăluie drept contur al lucrurilor nu mai este măsura realului sau sugestia inteligibilului : realul nu mai e ceea ce se vede, ci ceea ce se înțelege, se bănuește, se simte" (*Scriitorul și umbra lui*, p. 105 —106). Ca imitație a interiorului, arta respinge realul exterior, dar astfel se epuizează și tehnicile „imitației", în locul plasticii ca tehnică a imitației apare muzica, o tehnică a sugestiei. Sensul „realului" se schimbă, începînd cu simboliștii, în ceea ce poeții moderni au numit „transcendența goală", adică o „idealitate" pe care o opunem *idealității* clasice, pentru care *ideea* era singura *realitate*, deci singură adevărată, absolută în *idealitatea* ei. Sau, după distincția făcută de G. Picon : „Absolutul a fost pentru arta clasică o realitate gata făcută spre care ne reîntoarcem, și care este un obiect al privirii. Pentru arta modernă, absolutul este mișcarea creației artistice, devenirea sa. Arta modernă se ridică cu zorii celei de-a opta zi a creației" (*ibid.*, p. 107).

Dar, întrebarea este : Devine astfel arta „antirealistă", odată cu respingerea termenului de „imitație" a *realului*? Am văzut că sensul conceptului de *imitație* se preciza în raport cu sensul conceptului de *realitate;* cînd *realul* era identificat cu *adevărul* inteligibil, arta era concepută ca o imitație a lumii *ideale*, dar cînd *realul* începe să fie identificat cu *adevărul sensibil*, modelul imitației nu este *transcendentul*, cu sensul lui de *absolut*, ci *imanentul*, cu sensul lui de *relativ*, cu tot ce ține de *viața* reală a omului. De aceea nu trebuie să vedem în arta modernă o renunțare la *umanism*, și nici la *realism*. Spune în această privință G. Picon : „Tradiția clasică pune accentul mai puțin pe om cît mai mult pe *ideea* de om, lumea care-i este *dată;* sau mai curînd, omul se definește prin cunoaștere, iar cunoașterea apare ca o acceptare profundă a realității. Dacă imaginile artei depășesc aparențele imediate, nu înseamnă că arta se eliberează de real ; ea sugerează un real mai real decît realul. /. . ./. Refuzînd formele realului, e adevărat că arta modernă rupe cu optimismul și înțelepciunea, și pare a restabili legături cu vechiul tragic care precede glorificarea omului : dar nu e adevărat că omul nu poate să adere la el însuși decît aderînd la realitatea care-i este dată. Artele de creație îl afirmă mai mult decît artele de expresie. Faust este umanist și nu sfîntul Toma d'Aquino.

E mai bine „să schimbi propriile dorinţe decît ordinea lumii", spune Descartes ; cînd Marx îi răspunde că acum trebuie „transformată lumea" pe care filosofii s-au mulţumit s-o cunoască, umanismul a pierdut mai puţin decît a cîştigat. Nu deoarece cunoaşterea a încetat să fie calea regală a Occidentului : mai curînd pentru că se schimbă noţiunea însăşi de cunoaştere, întrucît s-a schimbat noţiunea realului" *(ibid.*, p. 108). Ceea ce şi înseamnă, pentru acelaşi gînditor, că „în spatele esteticilor post metafizice există o artă a devenirii umane. Artă care, la limită, şi în tentativele sale supreme, este o artă a devenirii artistice pure : dar care, în formele sale mai „realiste", este o artă a devenirii psihologice sau istorice, individuale sau sociale" *(ibid.*, p. 109).

Se înţelege că o astfel de explicaţie a „imitaţiei realiste" este valabilă în primul rînd în poezie, care poate fi o cale mai bună spre „supranaturalul" interiorităţii sufletului uman, de aceea pentru consecvenţa înţelegerii conceptului de *imitaţie* ca imitaţie a *realităţii*, odată cu identificarea realului cu adevărul uman, într-o devenire istorică, *realismul* a început a denumi această *realitate*, şi nu o *suprarealitate*. În locul unei „transcendenţe goale", esteticile secolului al XIX-lea simt necesitatea unei „vieţi pline", ca obiect al imitaţiei în artă.

Poezia europeană modernă începe cu „realismul" lui Baudelaire, dacă prin realism înţelegem intenţia poetului, justificată de el şi teoretic în studiile despre poezie, de a include în conceptul de frumos, cu sensul de „poetic", şi „urîtul", făcîndu-l să renască din el un „farmec nou". Sau cum spune un comentator al modernităţii poetului : „un echivalent al misterului ce trebuie din nou abordat, locul de evadare pentru înălţarea în idealitate" (H. Friedrich, *Structura liricii moderne*, p. 41). Adică înălţarea din *realitate* în *poezie*, şi de aceea poetul respingea învinuirea de „realism" ce i s-a adus. „Florile răului" este o metaforă a vieţii, dar într-o nouă înţelegere, din „interior", a lumii, o lume de mister care la poet umple „idealitatea goală". Este deci o poezie în care, cum ar spune G. Picon cu referire la toată poezia modernă, „elanul metaforei contează mai mult decît rezultatul său" *(op. cit.*, p. 107). O metaforă care deschide o lume printr-o mişcare interioară a spiritului ; „Marea disoluţie a universului formelor în universul spiritului, pe care a prezis-o Hegel, se realizează, dar devine viaţa însăşi a artei, în timp ce, pentru Hegel, ea trebuia să însemne moartea acesteia" *(ibid.*, p. 109).

O „idealitate" a poeziei confruntată cu „realitatea" vieţii înseamnă în acest caz o înţelegere a artei ca o *reproducere* a vieţii, după formula : *arta este viaţa*? În sensul propriu al cuvîntului „Imitaţie", arta nu este viaţa, ci imaginea vieţii, deducîndu-se din „idealitatea" ei, pe care frumosul o presupune ca „un nou farmec" dat banalului vieţii, că nu este viaţa însăşi, ci semnificaţia umană a vieţii este *adevărul* în artă. Numai negarea specificului modalităţii artistice a putut justifica o confundare a celor doi termeni, arta şi viaţa. Ceea ce este mai *realist* în arta ca „imagine" a realităţii nu este viaţa însăşi, faptul exterior al realităţii, care intră doar în conţinutul ei, ci faptul artistic, adică însăşi modalitatea de reflectare a realităţii în imitaţia artei.

Ce rămîne atunci, istoric vorbind, din realismul în înţelesul lui de curent literar, început în secolul trecut şi continuat în secolul nostru ? Răspunsul este unul singur : *metoda realistă*, care este o metodă de *creaţie*

artistică, şi nu o simplă identificare a realului, ca real, în imaginea artistică a realului, o metodă a unei arte „pentru care realitatea este ceea ce este : *idealizarea* este un mijloc de a ne înălţa pînă la ea", cum spune G. Picon vorbind de esteticile postmetafizice, de vreme ce „esteticile metafizice legau opera de artă de intuiţia unei *realităţi figurate*, iar esteticile moderne o leagă de subiectivitate, de social, de istoric" *(ibid.*, p. 109).

În ce măsură realismul, în diferitele lui accepţiuni, a fost adoptat de diferite literaturi în procesul dezvoltării lor istorice, este o problemă de istoria literaturilor. Ne interesează deocamdată aici numai implicaţiile filosofice ale realismului contemporan. În primul rînd, dacă prin realismul artei contemporane trebuie să înţelegem o artă a *devenirii* umane, care să nu confunde *realul* cu o entitate *ideală* absolută, dar nici cu *faptul* uman brut, într-o copiere a lui, o estetică a artei realiste contemporane nu trebuie să respingă nici *mişcarea interioară* a creaţiei poetice, suspectată multă vreme ca „antirealism", din punctul de vedere al unei sociologii literare lipsită de argumentele unei estetici literare. Dar, pe de altă parte, nu trebuie nici să identifice această mişcare interioară cu *singura realitate*, pentru că viaţa omului, în complexitatea ei, este atît o devenire psihologică, cît şi una istorică, într-o unitate a ceea ce am numi *condiţia umană*, a cărei „imitaţie" trebuie să fie arta. Imitaţia realului în artă este aşadar una *ontologică*, una de sens uman, în care realităţilor istorice şi sociale le corespund realităţile spirituale — şi praxis-ul nu trebuie înţeles în sensul de „activitate productivă" materială, arta nefiind industrie, ci în sensul de creaţie spirituală ; arta este viaţă spirituală, pentru care *idealizarea* este un mijloc de înălţare pînă la *realitate*.

Este o concluzie care trebuie să fie a esteticii epocii noastre, în înţelegerea artei ca imagine a unei lumi în devenire. Confundarea celor trei accepţiuni ale termenilor „real" — „realism" : concept, curent şi metodă, au provocat şi mai provoacă încă mari confuzii, din punctul de vedere estetic, în primul rînd, cît şi din cel al criticii literare, ca o consecinţă a primului. O confuzie de ordin estetic din partea celor ce n-au ştiut sau încă nu ştiu că estetica nu se confundă cu filosofia artei, una privind ansamblul reflecţiei ca fenomen spiritual, cu toate problemele ce ea le pune în ce priveşte specificul domeniului ei, ca obiect al criticii literare, iar cealaltă privind interpretarea artei din punctul de vedere al unei anumite filosofii, care precizează sensurile raporturilor ei cu realitatea, în implicaţiile filosofice ale „realului". Şi, tot aşa, din punctul de vedere al criticii şi istoriei literare, confuzia au produs-o şi o mai produc cei ce, în concurenţa sensurilor termenului de „realism" confundă estetica cu sociologia literară, discipline care se completează, dar nu se identifică.

Spaţiul dintre *realitatea vieţii* şi *realismul artei* este un spaţiu al *fenomenului artistic* privit în specificitatea lui, indiferent de condiţionarea lui obiectivă, istorică. Şi ceea ce, într-o dialectică a gîndirii artistice, va însemna nu numai o explicaţie „exterioară" a fenomenului, care rămîne obiectul istoriei literare, ci şi o descriere a lui din „interior", ca obiect al criticii literare, pentru a se înţelege în ce fel în artă *realitatea* este ceea ce „este", iar *idealizarea* un mijloc de a ne înălţa pînă la ea.

D. F. MARKOV (Moscova)

CONDIȚIONAREA ISTORICĂ A UNUI SISTEM ESTETIC DESCHIS*

1. ESENȚIALUL — CONCEPȚIA DESPRE OM

Cultura artistică a socialismului posedă acum o experiență foarte bogată, care presupune noi definiri și sub raport teoretic. Formarea sistemului socialist mondial, adîncile prefaceri sociale din țările lumii a treia sînt factori care condiționează o nouă etapă în viața spirituală a diferitelor națiuni și popoare.

În cadrul culturii sovietice înfloresc azi multe culturi naționale, ele poartă cu sine tradițiile lor, experiența lor în reflectarea artistică a lumii, înalte virtuți artistice care constituie o direcție de seamă în cultura universală de azi.

Generalizările teoretice în studierea acestei noi etape sînt impuse de însăși înaintarea istoriei. Cercetările de acest gen conduc nemijlocit la concluzia că pe tărîmul ideologico-filozofic al culturii socialiste n-au ce căuta dogmele și postulatele; lărgirea orizonturilor în viziunea asupra lumii asigură o dezvoltare cu adevărat liberă pentru toate individualitățile creatoare, pentru feluritele forme ale adevărului artistic.

Arta socialistă purta în sine, chiar de la nașterea ei, posibilitățile virtuale ale unei mari sinteze — ea s-a născut strîns legată de trecut, ca o prelungire a tuturor cuceririlor autentice în dezvoltarea artistică a umanității.

Arta socialistă a moștenit tradițiile umaniste ale trecutului — marile testamente ale lui Pușkin, Mickievici, Eminescu, Tolstoi și Dostoievski, și ale altor mulți creatori ai culturii artistice universale. Totodată, ea reprezintă o nouă etapă, calitativă, în dezvoltarea artei mondiale. Esența ei constă într-o nouă corelație om — mediu, între factorul obiectiv și cel subiectiv. Asupra acestui lucru vom reveni; deocamdată să observăm doar că principiul cel mai important al artei noastre este umanismul socialist. Noi vedem omul în legăturile lui cu societatea, dar aceasta nu înseamnă doar simpla lui dependență, ci o adevărată interdependență, o conlucrare dialectică între el și mediul înconjurător. Omul, conștient de legile de dezvoltare a istoriei, participă în mod activ la făurirea acesteia. Aici se află sursa îmbogățirii lui ideologico-morale. Aici se află, de asemenea, izvorul varietății excepționale a eroilor literari din operele scriitorilor socialiști. Această varietate, întemeiată pe experiența vieții, constituie un indice al posibilităților și al viabilității metodei artistice.

---

* În românește de Ana-Maria Brezuleanu.

Rev. ist. teorie lit., tom, 29, nr. 4, p. 523—533, București, 1980.

Aşadar, esenţialul în arta noastră este concepţia revoluţionar-socialistă despre lume şi om, condiţionată istoriceşte. Umanismul socialist explică atît noutatea, cît şi cele mai largi posibilităţi ale artei de tip nou.

Au existat (se mai întîlnesc şi azi) denaturări ale realismului socialist. Unii cercetători literari şi esteticieni au încercat să-l prezinte ca pe un cod de postulate şi dogme. Un sistem viu, deschis către cunoaşterea artistică a lumii, a fost obturat, în contradicţie strigătoare cu însăşi fiinţa lui, în ramele osificate ale unei seci înşiruiri de reguli. Aşa, de exemplu, a fost absolutizat doar un singur procedeu de generalizare artistică — zugrăvirea vieţii în formele ei însăşi; celelalte procedee — convenţia artistică, ficţiunea, fantasticul — n-au fost preţuite sau pur şi simplu au fost respinse. Asemenea puncte de vedere au contravenit varietăţii reale a procesului artistic; uneori l-au influenţat, dar influenţa a fost negativă, desigur, pentru că ea stabilea scheme şi paraliza căutările creatoare ale artistului.

Alţi critici şi esteticieni, pornind de la îndreptăţita luptă împotriva dogmatismului, au pledat sub lozinca atrăgătoare a luptei împotriva aşa-zisei îngustimi estetice a realismului socialist, pentru lărgirea platformei lui. Dar adevărul e că ei nu vedeau această lărgire în amplitudinea reală a concepţiei umanismului socialist, nici în revoluţionarismul consecvent al noii arte, ci doar în convergenţele lui cu modernismul, încercînd astfel să deformeze bazele lui ideologico-filozofice.

Se pune problema să eliberăm realismul socialist de aceste deformări, să îl ferim de dogmatism şi de alte denaturări, apărîndu-i în acelaşi timp adevărata esenţă. Pe de altă parte, şi astăzi încă persistă păreri potrivit cărora denaturările acestuia sînt socotite însăşi esenţa lui. Aşa, de exemplu, realismul socialist apare legat numai de o anumită perioadă şi anume aceea calificată în mod nediferenţiat drept schematică; uneori apare rupt de fenomenul naţional, declarîndu-se că ar fi o metodă artistică specifică numai artei şi literaturii sovietice. Considerîndu-l neproductiv din punct de vedere estetic, se dau ca exemple şi dovezi nişte opere vădit slabe, schematice, care, ce-i drept, au existat; teoria sa e însă prezentată prin nişte poziţii vulgarizatoare, emise de autori care se situează de fapt în afara cadrelor acestuia.

O astfel de atitudine e departe de a fi obiectivă; e limpede că astfel nu apare îndeajuns subliniat caracterul său dialectic. Pentru noi toţi este evident că în acea „anumită" perioadă (sfîrşitul anilor 40 şi începutul deceniului următor) s-au creat şi opere de mare valoare artistică, care au intrat în fondul de aur al literaturii contemporane: se ştie de asemeni că încă demult mulţi critici marxişti s-au ridicat împotriva absolutizării oricăror forme de creaţie artistică, iar în ultimii ani concepem realismul socialist ca un sistem deschis reflectării veridice a vieţii, condiţionat istoric, ca un fenomen cu largă răspîndire.

Tratarea dialectică a oricăror epoci, şi în special a celor mai complexe, ne fereşte de schematizare, de orice natură ar fi aceasta. Ea are în vedere toate aspectele procesului, respectînd logica obiectivă a dezvoltării istorice. În toată complexitatea sa, arta umanismului socialist reprezintă fenomenul legic al progresului artistic, specific realităţii zilelor noastre.

Baza filozofică comună literaturilor socialiste nu le nivelează în nici un caz, ci dimpotrivă, le oferă modalitatea cea mai potrivită pentru cunoașterea multilaterală și reflectarea veridică a realității. Realizarea ei depinde, desigur, de înzestrarea individuală a artistului. Și putem cita un mare număr de opere ale unor scriitori din țările socialiste, opere interesante atît prin problematica lor, cît și prin formele înfățișării acestei problematici, prin patosul critic și prin patosul afirmației. Căpătînd conștiința dezvoltării legice a istoriei, autorul capătă chiar posibilitatea evitării schemelor preconcepute. În acest fel critica cea mai acerbă a aspectelor negative ale realității contribuie hotărîtor la mersul înainte al societății. Și e cazul să observăm că, în reflectarea universului spiritual și moral al omului conștient care activează în numele idealurilor de dreptate socială, literaturile socialiste au cunoscut succese notabile.

Există în încercările de a defini realismul socialist concepții care pornesc de la delimitarea a două noțiuni — „realism socialist" și „literatură socialistă".

Aceste concepții au fost de multe ori obiectul unor discuții la care am participat. Aci am dori să ne expunem pe scurt atitudinea față de ele.

Desigur că problema unei atari delimitări a noțiunilor nu poate fi rezolvată unilateral. Există cel puțin două moduri de a o trata. Primul, care pornește de la condiționările concret-istorice, reprezintă, credem, modalitatea cea mai adecvată în abordarea fenomenului. Avem în vedere procesul complex, diferitele etape ale aderării unor scriitori la pozițiile realismului socialist. Se știe prea bine că în primii ani ai literaturilor sovietice nu toți scriitorii se situau pe aceeași poziție. La fel și în etapa actuală : conceperea ideilor socialismului are loc pe căile cele mai diferite : fie emoțional (așa-zișii „socialiști ai sentimentului"), fie rațional. Puțin cîte puțin aceste idei pătrund tot mai adînc în creația artistică, conferindu-i patosul lăuntric ; factorul ideologic devine și factor estetic. În cazul examinării acestor transformări complexe, socotim îndreptățită utilizarea celor două noțiuni : „literatură socialistă" și „realism socialist". Mai ales că, cu toate diferențele menționate, pentru ambele cazuri e vorba de aceeași platformă ideologică, și nu de un pluralism ideologic.

Al doilea mod de a trata sfera noțiunilor arătate, cînd delimitarea se face pe considerații legate numai de posibilitățile estetice ale metodei, duce la identificarea cu o singură poetică (cel mai adesea cu procedeul copierii servile, mecanice, a realității), posibilitățile lui apărînd deci ca prea înguste, iar cadrul, incompatibil cu alte procedee de generalizare artistică. Acest mod de a-l trata deformează esența lui ca metodă artistică, reducîndu-l la suma mijloacelor de expresie și, mai mult, doar la mijloacele de expresie de un anumit tip. Noi însă vedem în el, principial, *un tip nou de gîndire artistică*, la baza căruia stă concepția socialistă despre lume și om. Acestei concepții îi este străină, în mod firesc, orice dogmatizare pe tărîmul poeticii. Ca să dezvăluim mai larg posibilitățile artistice ale acestuia, să ne mai oprim asupra cîtorva probleme legate de înțelegerea realismului socialist ca sistem estetic deschis, de atitudinea lui față de celelalte metode și direcții.

2. DESPRE CORELAȚIA DINTRE OBIECTIV ȘI SUBIECTIV

Din punct de vedere filozofico-estetic, problema corelației dintre obiectiv și subiectiv este una din problemele cheie. E, în esență, problema corelației dintre artist și societate, dintre artă și realitate, adică dintre metodă și posibilitățile ei estetice. Căci categoria metodei unește în sine două aspecte : cel gnoseologic și cel subiectiv-creator. De corelația lor depind posibilitățile sau, dimpotrivă, limitele metodei. Subiectivitatea artei realiste este condiționată de procesul cunoașterii lumii obiective și, la rîndul ei, e în stare să influențeze această cunoaștere. Și toată problema constă în reperarea diferitelor nivele ale acestei subiectivități, condiționate desigur — în ultimă instanță — de nivelul conștiinței sociale.

Să amintim unele teze ale marxismului în care este subliniată semnificația cardinală a problemelor aflate în discuție. În *Tezele despre Feuerbach*, Marx scria : „Principala lipsă a oricărui materialism de pînă acum (inclusiv materialismul lui Feuerbach) este că obiectul, realul, sensibilul este luat numai sub forma *obiectului*, sau a *contemplării*, și nu ca *activitate omenească sensibilă*, ca *practică*, deci nu subiectiv. De aceea latura *activă* a fost dezvoltată abstract nu de materialism, ci de idealism, care, firește, nu cunoaște activitatea reală, sensibilă ca atare" [1].

Aceste referiri sînt legate nemijlocit de problemele artei, de specificul cunoașterii artistice, și, mai ales, de concepția despre om. Atitudinea subiectivă, care ignoră legăturile reale ale lumii, dezvoltarea legică a istoriei, devine în mod fatal străină adevărului obiectiv. După cum se știe, moderniștii s-au declarat și se declară cunoscători rafinați ai complexei personalități omenești, negîndu-i realismului orice posibilitate în acest domeniu. Dar izolînd personalitatea de condițiile ei sociale ei au adoptat adesea pozițiile subiectiviste.

Contrară principiilor artei este și poziția vulgarizatoare a celor ce ignoră importanța factorului subiectiv. Ei văd în om doar un „produs al împrejurărilor", subapreciind posibilitățile lui de influențare a lumii înconjurătoare, forța conștiinței creatoare, uitînd că „dacă împrejurările sînt acelea care îl formează pe om, trebuie să facem ca împrejurările să fie omenești" [2].

Marxismul, cea mai înaltă cucerire a conștiinței omenești, a dus la descoperirea legilor de dezvoltare a societății, explicînd adevărata interrelație dintre obiectiv și subiectiv, demonstrînd că subiectivitatea, bazată pe cunoașterea obiectivă, joacă un uriaș rol revoluționar. De aici posibilitățile nemărginite de dezvoltare spirituală a omului, capabil să se ridice pînă la nivelul conștiinței istorice, la nivelul unor acțiuni conștiente și multiple. Iată așadar în ce constă conținutul unui nou tip de umanism — cel socialist —, care, în ultimă instanță, definește spiritul metodei din arta noastră.

În lucrările multor cercetători sovietici (mai ales B. Sucikov, V. Novikov și alții) se vorbește cu deplin temei despre istorismul conștient ca despre o latură importantă a realismului socialist. Desigur, însuși isto-

---

[1] K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 3, Ed. politică, București, 1959, p. 575.
[2] K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 2, Ed. politică. București, 1962, p. 146.

rismul trebuie conceput în dinamica lui istorică. L. Timofeev observă pe bună dreptate : „Nu trebuie să uităm că și istorismul însuși este tot o noțiune istorică, definită prin însuși conținutul procesului istoric. Iată pentru ce indicația, devenită aproape un loc comun, după care istorismul conștient este o trăsătură fundamentală a realismului socialist se cere mai departe dezvoltată" [3]. Subliniind că și la Pușkin, și la L. Tolstoi, istorismul conștient e neîndoielnic prezent (desigur condiționat de timpul și de împrejurările istorice în care acești creatori și-au scris operele și din care și-au extras materialul de inspirație), savantul amintește ideea lui Engels despre „conținutul istoric conștient" și pune un accent deosebit pe cuvîntul „conținut". În legătură cu aceasta el subliniază caracterul unilateral al tratării noțiunii de istorism conștient, în cazul cînd se ia în considerație doar modul subiectiv de interpretare a realității și este lăsată în umbră calitatea concret-istorică a realității însăși, care influențează fără doar și poate caracterul unei astfel de interpretări.

Cu cît mai stringentă devine actualitatea problemei corelării obiectivului și subiectivului în artă, cu atît mai evident este caracterul fals al absolutizării unuia din aceste aspecte. E clară însemnătatea realității obiective, influența ei hotărîtoare asupra artistului, care nu operează cu abstracțiuni, ci cu idei concret-sensibile, cu imagini create pe baza experienței sale de viață. Dar realitatea nu se reflectă în mod mecanic, arta nu-i fotografie. E necesară pătrunderea în esență, în legile de dezvoltare a lumii, înțelegere adîncă a conținutului istoric.

De gradul de înțelegere subiectivă a procesului istoric depind multe. Cu cît e mai organică, mai adîncă, legătura subiectivității cu mersul real al vieții și cu progresul social, cu atît ea devine mai bogată. Această lege generală capătă o pondere deosebită în activitatea artiștilor legați de realismul socialist. Istorismul lor presupune o profundă înțelegere a legăturilor cauzale dintre fenomene, a procesului și perspectivelor dezvoltării sociale pe pozițiile socialismului științific.

Teoria leninistă a reflectării are o semnificație principială pentru înțelegerea procesului specific de cunoaștere artistică. Într-o formulă vulgarizatoare se vorbește în mod greșit de o oglindă, de reflectarea fotografică a realității. Dar în esența ei teoria leninistă concepe reflectarea ca o imagine subiectivă a lumii obiective. În această formulare este confirmat principiul interrelației dintre poziția subiectivă și mersul real al istoriei ; cu cît creatorul pătrunde mai adînc în esența fenomenelor, cu atît mai largi devin posibilitățile adevăratei libertăți de alegere, de manifestare deplină a talentului, a individualității creatoare.

Iată așadar baza filozofică a libertății scriitorului, a libertății de cunoaștere și, prin urmare, a libertății reale a omului. Principiile despre care vorbim definesc caracterul novator al realismului socialist ca sistem de corelare armonioasă a obiectivului și subiectivului și, pornind de aici, ca sistem deschis și în sensul posibilităților de cunoaștere artistică obiectivă a lumii, dar și în sensul varietății formelor de redare a acesteia.

[3] „Literaturnoe obozrenie", 1976, nr. 6, p. 62.

3. PRINCIPII ŞI NIVELURI DE DESCHIDERE ISTORICĂ

Realismul socialist reprezintă un sistem estetic complex. Componentele lui, cu totul diferenţiate, au înlăuntrul acestui sistem funcţiile lor deosebite, de importanţă inegală; dar ele, se înţelege, nu sînt izolate una de alta, ci sînt interdependente, alcătuiesc o unitate. Axul central, baza filozofică a acestui sistem este concepţia marxist-leninistă despre lume şi om; ideile socialismului, umanismul socialist, partinitatea leninistă a artei — iată principii fundamentale, pe baza cărora se realizează practic posibilităţi nelimitate de înfăţişare veridică a vieţii.

Concepîndu-l ca sistem, ca un întreg bine articulat de elemente legate în mod organic la diferite niveluri, înţelegem deschiderea lui ca o cunoaştere multilaterală a realităţii în continuă dezvoltare şi, prin urmare, în continuă îmbogăţire a însuşi sistemului, cu toate particularităţile care îi aparţin numai lui şi îl deosebesc de alte sisteme sau chiar îl opun lor. Iată de ce această deschidere nu poate fi în nici un caz înţeleasă ca o degradare a graniţelor sistemului, căci de vitalitatea acestora depinde vitalitatea întregului sistem : distrugerea legăturii lor reciproce, a unităţii elementelor componente distruge sistemul ca atare. Introducerea unor elemente de poetică ale altor sisteme, posibilă atît teoretic cît şi practic, presupune un proces de totală înlăturare a nepotrivirilor, de radicală transformare a funcţiilor acestor elemente în concordanţă cu cerinţele noului sistem.

Este vorba de un sistem dinamic şi elastic în toate componentele lui constitutive. Ar fi o greşeală, de exemplu, să gîndim esenţa lucrului în aşa fel ca şi cum metoda ar fi statică, neschimbată, ca şi cum bogăţia artistică a literaturii şi artei în cadrul său ar izvorî doar din varietatea crescîndă a formelor şi stilurilor. Metoda este deschisă pentru cunoaşterea obiectivă a legităţilor lumii, ea se dezvoltă neîntrerupt; procesului cunoaşterii, practic inepuizabil, îi corespunde în artă o pluralitate de interpretări individual creatoare.

Adresîndu-se realităţii, artistul este cu desăvîrşire liber în alegerea problematicii, apropiată de înclinaţiile şi de experienţa sa. La rîndul său, problematica condiţionează alegerea unor forme artistice originale. Această legătură vie dintre cunoaşterea realităţii şi reflectarea ei o concepem ca pe o înlănţuire de verigi ale unui proces de creaţie unitar.

Gama nesfîrşită de idei şi probleme constituie însuşi conţinutul realităţii istorice. Evenimentul, realitatea ca obiect de cunoaştere aparţin tuturor. Arta începe cu delimitarea aspectului reflectării, a problematicii, în care, de fapt, se conturează deja şi particularităţile formei de expresie, înţeleasă în sens larg „ca măsură a concretizării conţinutului" [4].

Cunoaşterea, problematica, mijloacele de expresie constituie trei niveluri ale legăturii sistemice în practica artistică : caracterul deschis al cunoaşterii presupune alegerea liberă a problematicii şi, în ultimă instanţă, a formelor şi stilurilor.

---

[4] L. I. Timofeev, *Problema formei şi a conţinutului*, în vol. *Probleme actuale ale cercetării literare şi lingvistice*, Nauka, Moscova, 1974, p. 25.

Critica sovietică a subliniat nu o dată marea varietate a cărților închinate războiului [5]. Această varietate e condiționată înainte de toate de o adîncă înțelegere a sensului evenimentelor istorice, a eroismului fără seamăn a poporului sovietic, care și-a apărat în grele încercări cuceririle și idealurile sociale, de înțelegerea faptului că măsura prețuirii fiecărui om depinde de legătura lui cu soarta întregului popor. Aspectele variate ale acestei legături determină și problematica creației scriitoricești. De asta depind și formele creației artistice — de la originalitatea redării împrejurărilor și caracterelor omenești pînă la compoziție și stilistică.

Caracterizînd trilogia lui K. Simonov *(Viii și morții, Nimeni nu se naște soldat, Cea din urmă vară)*, criticul sovietic L. Lazarev vorbește despre caracterul panoramic și veridic al zugrăvirii vieții de pe front. Ca tipologie, declară el, avem de-a face cu o cronică istorică a armatei noastre în etapele principale ale marelui război de apărare a patriei [6]. Interesante sînt și concluziile criticului despre faptul că în romanele lui K. Simonov caracterele „rămîn în principiu neschimbate" [7], că scriitorul nu-și concentrează atenția asupra dezvăluirii întregii „biografii" a personajelor, a dezvoltării lumii lor lăuntrice, ci numai asupra evenimentelor importante din viața lor.

Alta este modalitatea artistică la V. Bîkov. Scriitorul nu năzuiește spre reflectarea epică a evenimentelor, expresivitatea prozei lui vine din dezvăluirea fondului moral al personalității umane. Situații-limită, de un tragism deosebit și de un înalt patos umanist, caracterizează și povestirile *Sotnikov* și *Haita de lupi*, ca și alte opere ale acestui scriitor.

În legătură cu marea temă a omului confruntat cu evenimentele războiului, Cinghiz Aitmatov sublinia că în abordarea ei sînt posibile cele mai felurite modalități artistice. Și, în acest sens, creația sa constituie cel mai strălucit exemplu. Referindu-se la *Cocorii timpurii*, scriitorul relatează : „În povestirea mea am vrut să prezint omul nu într-o ciocnire directă cu războiul — în privința asta s-a scris mult și înainte de mine — ci indirectă. Ca și în *Ogorul mamei*. Războiul a început undeva departe, dar și lanul de grîu devine pentru Talganai un cîmp de luptă" [8].

O seamă de opere sînt scrise pe bază de documente. Relatări concrete despre nelegiuirile sîngeroase ale fasciștilor au intrat în componența cutremurătoarei cărți a lui A. Adamovici, I. Brîli, V. Kolesnik, *Eu sînt dintr-un sat în flăcări*. Într-una din operele ultimilor ani — romanul lui V. Bogomolov *În august '44* — se îmbină două elemente, cel artistic și cel strict documentar, organic contopite în narațiune.

Romanul lui I. Bondarev *Țărmul* cuprinde un cerc larg de probleme ale războiului și ale lumii de azi. Sarcinile pe care și le-a propus artistul erau : să evidențieze caracterul umanist al acțiunilor poporului sovietic în timpul războiului, victoria plătită cu sîngele și moartea a milioane de oameni, războiul ca memorie a istoriei, față de care omenirea are azi o

[5] Vezi de exemplu lucrările: A. Bociarov, *Omul și războiul*, Ed. Sovetskij pisate, Moscova, 1973; L. Iakimenko, *Eroismul nemuritor al poporului și literatura noastră*, în voll. *Literatura și actualitatea*, Ed. Hudožestvenaja literatura, Moscova, 1976.

[6] L. Lazarev, *Proza de război a lui Konstantin Simonov*, Ed. Hudožestveanja literatura, Moscova, 1974, p. 224.

[7] L. Lazarev, *op. cit.*, p. 230.

[8] „Problemî literaturî", 1976, nr. 8, p. 147.

răspundere covîrşitoare, să dezvăluie felul cum înţelege el sensul vieţii omeneşti, să redea în legătură cu toate acestea conflictul dintre umanismul autentic şi morala burgheză; toată această problematică a condiţionat structura romanului, în care se perindă, supuse aceleiaşi finalităţi şi corelate între ele, tablouri din războiul trecut şi din actualitate; iar modalităţile stilistice (profunda analiză psihologică în conturarea caracterelor şi împrejurărilor, meditaţiile filozofice, patosul publicistic) se succed în chip firesc. Exemplele oferite de această tematică arată că talentul scriitoricesc îşi descoperă locul cuvenit, îşi spune cuvîntul angajat conştient în nelimitatul proces de cunoaştere, îşi găseşte formele adecvate de manifestare — ceea ce este o expresie a adevăratei libertăţi, a unei lărgimi de orizont atît de necesare pentru realizarea deplină a tuturor potenţelor creatoare.

4. ATITUDINEA FAŢĂ DE CELELALTE METODE ŞI CURENTE ARTISTICE

Această problemă a fost viu discutată la Congresul al VI-lea al scriitorilor din URSS şi continuă să fie examinată în paginile presei periodice. S-a făcut mult deja în această privinţă şi am vrea, înainte de toate, să ne oprim pe scurt asupra acestor realizări.

Există un sens profund în concluzia larg răspîndită că realismul socialist este moştenitorul şi continuatorul întregii experienţe progresiste şi artistice din lume. Şi, deşi cîteodată mai descoperim contradicţii între declaraţiile publice şi realizările concrete în acest domeniu, concluzia amintită nu-şi pierde valabilitatea.

Într-un timp, problemele apariţiei noii arte erau tratate destul de îngust : se afirma că literaturile proletare apărute în Occident la mijlocul sec. al XIX-lea, în Rusia şi celelalte ţări la sfîrşitul sec. al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea constituie singurul izvor al realismului socialist. Desigur, literaturile acestea au jucat un rol important în procesul de formare a noii metode. Dar procesul n-a fost izolat de celelalte tendinţe democratice, de experienţa acumulată de ele, cu atît mai mult cu cît majoritatea exponenţilor acestor tendinţe s-au situat în zona de influenţă a ideilor socialismului. Noua literatură s-a impus în dezvoltarea sa istoric-obiectivă ca o literatură de sinteză, atît în sensul unei adînci pătrunderi în legităţile vieţii sociale şi spirituale, cît şi în sensul moştenirii tuturor cuceririlor progresului artistic. Concepţia nouă, socialistă, despre om — omul conştient de mişcarea reală a istoriei, gata să lupte pentru triumful idealurilor umaniste — s-a dovedit apropiată multor creatori de talent, s-a impus prin căutările şi cugetările lor proprii.

Sînt foarte caracteristice schimbările din marele curent literar — realismul critic — produse la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea.

În creaţia multor reprezentanţi ai acestui curent (de exemplu L. Tolstoi, I. Vazov, S. Jeromski şi alţii) e nelipsit puternicul sentiment al contradicţiilor sociale de clasă; patosul demascării societăţii exploatatoare din operele lor atinge o culme a incandescenţei. Unii dintre ei au ajuns treptat la afirmarea estetică a unui element pozitiv, al cărui repre-

zentant a devenit omul din popor, la afirmarea unor idei de eliberare socială; adesea au apărut motivele unui protest spontan și, odată cu el, s-a format și înțelegerea desfășurării obiective în dezvoltarea socială, înțelegerea perspectivei istorice (Elin Pelin, M. Konopnițkaia); în sfîrșit, observăm procesul de depășire a umanismului abstract, de transformare a lui într-un umanism socialist, activ-revoluționar, cum s-a întîmplat, de exemplu, în creația lui M. Puimanov. Și procesul acesta a marcat schimbarea calitativă a metodei, apariția realismului de tip nou.

În felul acesta, realismul critic nu reprezintă numai o mare tradiție, pe care se sprijină cel socialist. Schimbările petrecute în sec. al XX-lea dovedesc întîi necesitatea istorică inexorabilă a apariției unei noi arte și, în al doilea rînd, că însuși realismul critic a fost unul din izvoarele directe în dezvoltarea noii arte.

Cu o și mai mare ascuțime se desfășoară discuția problemelor legate de atitudinea față de modernism. În lupta ideologică de azi pe tărîmul artei, concepțiile antiumaniste au un evident rol reacționar. Dar a confunda modernismul cu antiumanismul, a trata global curentele moderniste ar însemna desigur o eroare. Acum cincisprezece, douăzeci de ani aveau mare răspîndire idei conform cărora atitudinea față de artiștii legați, într-un fel sau altul, de modernism, chiar față de aceia care aparțineau unor așa de contradictorii fenomene precum curentele avangardiste de stînga din anii '20, '30, rămînea uniform negativă. Acestor artiști, fără a se ține seama de dialectica dezvoltării lor complexe și contradictorii, li se nega adesea legătura cu orice progres al artei, ei erau declarați pur și simplu reacționari. A fost, desigur, manifestarea unor puncte de vedere vulgarizatoare, care n-au servit nicidecum progresului. E necesar ca principiul corect de tratare diferențiată, principiu care impune studiul obiectiv al creației artiștilor legați de modernism, al contradicțiilor și destinelor lor individuale să fie consecvent aplicat în lucrările noastre. Dar facem noi oare întotdeauna lucrul acesta?

Am încercat mai sus să tratez din unghiuri diferite noțiunea de deschidere istorică a realismului socialist, să pun în lumină legitimitatea ei. Este vorba de un sistem estetic nou, cu largi criterii de înțelegere a veridicității artistice: un sistem pentru cunoașterea obiectivă a dezvoltării societății și, prin urmare, și pentru formele artistice în care această dezvoltare își află expresia. Tocmai în această ambianță sistematică trebuie concepute și posibilitățile sale de integrare a realizărilor altor curente artistice în domeniul mijloacelor de expresie.

Nu poate fi vorba de preluări mecanice, de folosirea oricăror forme; integrarea acestor forme poate fi realizată, cum am menționat mai sus, în limitele finalității ideologico-estetice, pe calea unor modificări ale funcțiilor acestor forme, a înlăturării complete a nepotrivirilor cu noul sistem estetic.

Concepțiile filozofico-estetice ale unor curente pot fi diametral opuse concepției realiste de redare veridică a lumii în legitățile ei obiective. Dar o limitare numai la această constatare cu caracter general ar duce, în practică, așa cum s-a și întîmplat în trecut, la schematizarea unor procese complexe, iar pînă la urmă, la perceperea lor denaturată. E necesar să vedem conținutul concret, intern, al curentelor. În cazul dat, vorbind

despre atitudinea față de modernism, despre posibilitatea preluării unor forme create de protagoniștii acestui curent, trebuie, evident, să luăm în considerație o seamă de aspecte specifice ale problemei.

Formele artistice, conceptual legate de estetica modernismului, nu pot fi preluate integral de arta socialistă, pentru că în ele se manifestă o viziune despre lume contrară principiilor acestei arte, viziune care a determinat chiar și structura imaginilor. Experiența multor scriitori veniți din modernism în literatura revoluționară dovedește în mod convingător că a fost o trecere nicidecum lină, firească, de la un curent la altul; a fost o trecere la o nouă calitate, trecere însoțită de o originală explozie a concepției estetice precedente, a fost o trecere spre o nouă concepție despre lume. Căutările creatoare ale lui V. Briusov și A. Blok, ale lui L. Stoianov și Geo Milev, ale lui V. Nezval și B. Iasenski, precum de altminteri și ale multor altora, constituie o mărturie clară în această privință [9]. În același timp însă acești scriitori au adus cu ei în noua artă și ceva din vechea lor experiență. Uneori e vorba despre elementele de poetică, subordonate noilor funcții. De exemplu : anevoie ai putea înțelege cu adevărat originalitate lui Geo Milev, ca autor al poemului *Septembrie*, fără să ții seama de procedeele dinainte, expresioniste, utilizate cu o nouă funcție ; stilul individual al lui V. Nezval, matur, implică, fără îndoială, și caracteristicile creației timpurii din perioada avangardismului, — de lucrul acesta se leagă, de exemplu, principiul asociativ în construirea imaginii poetice, larg folosită de el mai înainte. De la sine înțeles, același lucru, într-o interpretare individuală, le e propriu și altor artiști.

În general vorbind, totul depinde de funcția procedeului artistic. De exemplu, se știe că monologul interior sau chiar fluxul conștiinței erau văzute și, poate, și azi mai sînt, ca niște procedee, „condamnabile". Dar practica scriitorilor socialiști arată că aceste procedee, incluse în contextul ideologic al operelor lor, servesc la soluționarea unor însemnate sarcini artistice. E suficient să ne referim, pentru exemplificare, la operele unor scriitori așa de deosebiți prin maniera lor artistică, cum sînt I. Iwaszkiewicz (trilogia *Laudă și glorie*), B. Rainov (*Drumuri spre nicăieri*) și altele.

Trebuie să avem în vedere că operele multor scriitori care au fost într-un fel sau altul antrenați în căutări moderniste, s-au caracterizat nu o dată prin profunde contradicții : sub influența unor evenimente sociale progresiste, a unui curent real de viață, creatorii au spart tiparele anterioare, au creat opere care se disting prin caracterul lor eminamente novator în plan artistic. Se cunoaște interesul manifestat de Gorki față de creația lui Ch. Baudelaire ; în versurile lui P. Verlaine, după cuvintele lui Gorki, „se auzea limpede geamătul disperării, durerea unui suflet sensibil și gingaș, care e însetat de lumină, de puritate, care-l caută pe Dumnezeu și nu-l găsește, vrea să iubească oamenii și nu poate" [10]. Motive tragice răsunâ și în poezia de tinerețe a lui A. Blok, în opera poetului bulgar P. Iavorov, a ungurului E. Ady, a polonezului I. Kasprovicz, a slovacului

---

[9] Nu mă refer aici la pozițiile avangardiste de stînga ale lui V. Nezval și B. Iasenski în întregul lor, este vorba doar de acele aluviuni subiectiviste depășite și negate de cursul ulterior al procesului creației lor artistice.

[10] M. Gorki, *Opere complete*, în 30 de vol., vol. 23, Ed. de Stat, Moscova, 1953, p. 125.

I. Krasko și a multor altora. Această lirică profund tragică reprezintă un tezaur remarcabil în literatura progresistă de la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea. Să mai adăugăm că imaginile din creația poeților amintiți aveau adeseori un caracter simbolic-metaforic, convențional-fantastic, romantic, adică depărtat de formele zugrăvirii directe a vieții. Ce s-ar fi întîmplat dacă în evaluarea lor am fi plecat de la teza : „Tot ce nu e realist, e modernist" ? Ar fi fost ceea ce a și fost : creația lui Iavorov dintr-o anumită perioadă a fost atribuită „reacțiunii moderniste" ; un alt eminent poet bulgar, Pencio Slaveikov, a fost considerat mulți ani individualist burghez, la fel a fost apreciată creația altor artiști, a căror operă este azi unanim recunoscută și prețuită.

Estetica marxistă nu are nimic comun cu schematismul în evaluarea operelor literare și de artă. Analizînd multiplele tendințe, stabilindu-le funcția și referindu-se la ele în mod diferențiat, ea nu ignoră nici una din cuceririle progresului artistic.

Așadar, fiind deschis sub raport istoric către cunoașterea obiectivă a lumii, realismul socialist rămîne deschis și pentru cele mai variate forme de zugrăvire a ei. Acerba luptă pe tărîmul ideilor opune subiectivistelor tentații de neîncredere în capacitățile personalității omenești, idealurile umaniste ale realismului socialist. Cu toate că se mai fac încercări de a limita poetica realismului socialist la norme stricte, practica creatorilor răstoarnă aceste îngrădiri teoretice. Sistemul are la bază criteriul larg condiționat istoric al veridicității artistice, în cadrul căruia are loc un proces continuu de diversificare și înflorire a diferitelor stiluri, forme și individualități creatoare. Fundamentarea legităților și căilor acestei înfloriri, acestei diversificări stilistice și dinamice — iată una din cele mai importante sarcini ale gîndirii teoretice contemporane.

ALBERT KOVACS

PRELIMINARII LA O TEORIE CONTEMPORANĂ A GENURILOR

Partea poeticii ce tratează genurile și speciile literare este supusă, de aproape două secole, cînd încercărilor de anihilare din partea unor teoreticieni, prin negarea pur și simplu a acestor noțiuni sau categorii, cînd unei avalanșe de teorii atît de diferite și derutante, încît rezultatul se dovedește aproape la fel de negativ ca și în primul caz. Se pare că această stare de criză permanentă cel puțin pentru o bună parte a sferei teoretice o caracterizează cel mai adecvat situația în care se află elaborarea conceptelor. La această situație se adaugă, în permanență, fenomene artistice noi ale literaturii, care, la rîndul lor, par să răstoarne, cu drepturi suverane, teoriile. Care este semnificația temerarei experiențe a „noului roman" de a desființa „epopeea timpurilor moderne"? Moare oare poezia lirică în versurile cu imanență obiectuală (dar și cu sensuri conotative primordiale) sau în textele care, la prima vedere, par a fi „prozaice"? Răspunsul la aceste întrebări merită să fie căutat. Experiența teoretică nu a fost, totuși, vană; există posibilitatea elaborării unor concepte moderne de gen și specie literară valabile, mai bine adaptate realității artistice, deschise schimbărilor deși, — trebuie să fim lucizi — poate perisabile, fiind supuse și ele iminenței dezvoltării în timp. Deocamdată însă noțiunile de gen și specie sînt folosite pe larg în istoria și critica literară și deci putem pretinde ca ele să fie elaborate ca instrumente de lucru cît mai adecvate, cît mai precise.

În investigația noastră avem nevoie de perspectiva istorică teoretică a doctrinelor și, pe de altă parte, de perspectiva istoriei literare. Sîntem nevoiți să începem cu recapitulări, de fapt, cu cîteva incursiuni succinte în istoricul problemei — abordată pe larg în ultimii ani în cîteva lucrări de sinteză.

De la Lessing încoace, repulsia față de sistemul ierarhic și metafizic al genurilor și speciilor literare elaborat de teoreticienii clasicismului a transformat acest teren al teoriei într-un cîmp de luptă generată de problemele practice ale progresului artistic continuu, de necesitatea de reînnoire a formei.

Prima generație a romanticilor, declarînd război clasicismului, avea în vedere, în primul rînd, separarea și ierarhizarea genurilor literare inacceptabile pentru noul lor program artistic. Într-un manifest publicat în „Athenaeum" din 1798, Friedrich Schlegel declară cu o voce de oracol: „Poezia romantică este o poezie universală, progresistă. Menirea ei constă nu numai în aceea ca să unească genurile disparate ale poeziei și să lege poezia de filozofie și retorică. Intenția și sarcina ei este de a amesteca, în unele cazuri, de a combina, în altele, poezia și proza, genialitatea și

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 4, p. 535—553, București, 1980.

critica, poezia cultă cu cea naturală, să facă poezia vie și comunicabilă, iar viața și societatea, poetică; gluma să devină poetică, formele artei să se umple și să se împlinească cu diferite și potrivite materiale de cultură și să se spiritualizeze prin elanul umorului". Cît de apropiate sînt aceste intenții de încercarea simboliștilor — începînd cu Baudelaire și Verlaine — de a realiza sinteza muzicii și a poeziei, sau de *Simfoniile* lui Andrei Belîi, în care el și-a propus osmoza poeziei cu muzica și cu filozofia. Unele dintre experiențele mai noi continuă aceste intenții care se ascund îndărătul negării tuturor formelor artistice existente.

Dar poezia romanticilor nu s-a limitat, chiar în planul teoriei estetice, la simpla negare a genurilor. Ei aspirau la o artă creată nu în spirit antic, ci într-un spirit specific național, dar cu valabilitate universală. Tocmai de aceea, ei au cutezat să creeze forme noi. Pînă la urmă, devine clar că aici nu este vorba de anihilarea genurilor, ci de descătușarea lor. Pentru epoca marilor romantici, edificatoare sînt ideile vizionare ale lui Victor Hugo. În *Prefața la Cromwel* autorul scria : „Poezia se împarte în trei epoci, fiecare corespunzînd unei perioade în dezvoltarea societății. Timpurile primitive sînt lirice, timpurile antice sînt epice, timpurile moderne sînt dramatice. Oda cîntă existența eternă, epopea este sărbătoarea istoriei, drama zugrăvește viața. Poezia primitivă, naivă, devine, în a doua perioadă, simplă, iar poeziei din a treia perioadă îi este propriu adevărul...".

Fără să intrăm în alte aspecte ale acestei teorii amintim doar că Hugo concepea drama — genul epocii — ca un fel de sinteză, care includea lirica cum include sfîrșitul începutul, taina poeziei totale fiind armonia contrariilor.

Fenomenul osmozei era, deci, prezent. Dar, în viziunea sa, cele mai importante au fost ideile referitoare la libertatea, caracterul istoric și contemporaneitatea genurilor. De fapt, ultimele două însușiri s-au dovedit valabile numai pentru specia literară ; genurile nu s-au conformat părerilor și chemărilor lui Hugo : epoca antică era în aceeași măsură epoca dramei (a tragediei și comediei), ca și a genului epic, iar epoca romantică aparține, cel puțin în măsură egală, liricii și dramei.

În pofida acestor idei perisabile, romantismul a atestat principiul nou al genurilor și speciilor literare, ca și un sistem de forme proprii. S-a creat poemul byronian, poezia cu formă liberă, noi tipuri de dramă — lirică, filozofică, mitică, simbolică. Elegia, balada, drama istorică și romanul istoric, nuvela — au fost restructurate. Prin toate acestea romantismul a adus o contribuție esențială la tezaurul universal. „Experimentul" implicat în arta romantică nu-i epuiza resursele. Această artă era adînc ancorată în mișcările naționale și sociale, în problematica umanistă.

Realismul secolului al XIX-lea s-a folosit din plin de cuceririle romantismului și a gospodărit liber și suveran în împărăția formelor, creînd un șir nesfîrșit de opere originale, promovînd cu precădere speciile prin excelență libere, cum este romanul. Elasticitatea și libertatea n-au dus aici la desființarea, ci doar la dezvoltarea genurilor și speciilor confirmînd, aproape fără excepție, existența lor. După cum precizează Liviu Rusu, „la noi, în primele scrieri serioase de estetică literară, se vorbește despre existența celor trei genuri ca despre niște categorii firești și bine stabilite. E cazul lui Titu Maiorescu, care chiar în prima sa critică, vorbind despre

condiția materială a poeziei, precizează că poezia poate să fie epică, lirică și dramatică" [1]. Totuși, aceste idei n-au fost totdeauna acceptate, mai mult chiar, putem evoca momente din desfășurarea luptei de opinii cînd genurile și speciile au fost negate ca atare. Exemplele cele mai grăitoare le oferă Croce la începutul secolului nostru, precum și reprezentanții de astăzi a teoriei „noului roman".

Croce, grație teoriei sale după care arta este „intuiție pură", identifică existența genurilor și speciilor literare cu prestabilirea lor metafizică la teoreticienii clasicismului, afirmînd că „teoria genurilor artistice și literare este culmea eroarei intelectualiste" [2]. Teoreticianul italian susținea că genurile și speciile literare reprezintă o clasificare pur exterioară, empirică, fără să fie de fapt exprimarea unor legități. Afirmînd că „orice operă de artă violează un gen stabilit (aici specie — n.n.) și spulberă ideile criticilor care au fost siliți să elibereze genul" [3], Croce nu observă că negația se face în mod dialectic, că progresul artistic care într-adevăr se realizează în acest domeniu odată cu apariția fiecărei opere importante duce nu la distrugerea, ci la dezvoltarea genului și a speciilor, ele nefiind prestabilite, ci create de artiști conform unor necesități interne ale artei, legate de evoluția generală a societății.

Între timp, la teoriile antice ale genurilor s-au adăugat cele moderne. Ele vin din diferite direcții filozofice și sînt legate de diferite curente literare, lingvistice etc.

Orientările în domeniul interpretării genurilor literare sînt trecute în revistă de mai mulți cercetători. R. Wellek și A. Warren dau în acest sens un exemplu remarcabil : ferindu-se de extreme, de conceptele normative, pe de o parte, și de cele nihiliste, pe de altă parte, autorii americani ai *Teoriei literaturii* consideră că genurile literare „clasifică literatura ... în funcție de anumite tipuri specifice de organizare sau de structură a operelor literare" și preconizează găsirea „numitorului comun al operelor aparținînd unui gen" [4]. Teoreticienii amintiți iau în considerație mai multe aspecte ale acestui „numitor comun", de la forma versului pînă la subiect și compoziție, simt necesitatea unui sistem, dar nu-l elaborează ; ei nu aderă fără rezerve nici la conceptul de *cîntec-narațiune-dialog*, ci doar evidențiază în mod eclectic laturile pozitive și negative ale diferitelor sisteme cunoscute.

O largă analiză a diferitelor concepte ne-o oferă Adrian Marino în *Dicționar de idei literare*. De remarcat complexitatea abordării în plan genetic, tipologic, categorial, formal etc. Cu totul adecvată este definirea perspectivei și stadiului științific actual : „Esențialul este a găsi un bun criteriu de clasificare, un criteriu specific estetic" ... „Singura concluzie îndreptățită este separarea și descrierea obiectivă, prealabilă, a structurilor, pe care le vom boteza „lirice", „epice" sau „dramatice", în baza unui act nu deductiv, ci de atribuție, de definire categorială convențională" [5].

---

[1] L. Rusu, *Estetica poeziei lirice*, EPL, București, 1969, p. 45.

[2] B. Croce, *Esthetique comme science de l'expression et linguistique générale*, Paris, 1904, p. 36.

[3] *Ibidem*, p. 38.

[4] Cf. R. Wellek și A. Warren în *Teoria literaturii*, ELU, București, 1967, p. 299—314.

[5] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare. Genurile literare*, Editura Eminescu, București, 1473, p. 704, 724.

Soluţia proprie a lui Marino în definirea genurilor se întemeiază pe concepţia „unor *tipuri de creaţie*, surprinse în mecanismul creaţiei însăşi, în atitudinea cea mai specifică omului creator, care este *autoreflectarea* şi *distanţarea*". De unde o primă concluzie: deoarece eul creatorului adoptă o atitudine literară unică, singura dealtfel posibilă, „rezultă că literatura nu are, în esenţă, decît un *singur* gen: *mono-* sau *antolog*, corespunzător categoriei „lirice" unice de creaţie şi percepţie" [6]. Problema tipologiei este clasificată tot pe baza autoreflectării şi distanţării şi Adrian Marino acceptă pînă la urmă existenţa a patru genuri literare (conf. tabelului următor), lăsînd deschis terenul pentru alte concepte mai convingătoare, concret estetice, de fapt, artistice-literare. Prezentare apreciativă a teoriei lui Marino ne-o oferă Roxana Sorescu în sinteza sa substanţială — articolul *Gen-literar* din *Dicţionarul de termeni literari* (Ed. Academiei, 1976).

Cîteva dintre cele mai semnificative concepte ale genurilor sînt cuprinse în tabelul următor:

	LIRICA	EPICA	DRAMA
Aristotel	*eul* poetic	naraţiune	acţiune
G.W.F. Hegel	Stare sufletească *subiectivă*	totalitatea existenţei *obiective*, eveniment	*sinteza* subiectivului şi a obiectivului, acţiunea
Jean Paul	prezent	trecut	viitor
R. Werner	sentiment — senzaţie — gînd	întîmplare	acţiune — caracter
B. Croce	fiecare operă: un gen nou specific		aparte
S. Langer	prezentul — clipa	trecutul — amintire	viitorul — aşteptare
G. Lukács	personalitate poetică dominînd universul obiectiv	cuprinderea globală şi extensivă a vieţii, empiricul imanent şi metasubiectiv	plenitudinea intensivă şi închisă a esenţialităţii, unitate a obiectului şi a subiectului
L. Rusu	contemplare; tipul simpatetic, relaţii uşoare cu lumea	perceperea; atitudinea intensivă faţă de lume a tipului demonic echilibrat	sentiment — interpretare — acţiune; tipul demonic expresiv, liber faţă de univers
E. Stager	trecut — amintire, nivelul cuvintelor	prezent — existenţă; nivelul raţionalului	viitor — tensiune; nivelul sintaxei
L. Timofeev	trăire concretă, stare;	naraţiune — subiect, caractere desfăşurate	acţiune, caractere esenţializate, satira (= ima-gi nea-grotesc) şi două subgenuri + al 4-lea gen artistic-istoric şi liricoepic
A. Marino	monologul este singurul gen avînd tipurile:		
	contemplarea eului în autoexprimare	autoreflectarea eului în naraţiune	autoreflectarea eului în tensiune şi conflicte (= tragedia); în atitudine critică, ironică (= comedia)
R. Jakobson	prezent, persoana I. singular	trecut, persoana III singular, „eul obiectivizat".	viitorul, persoana II plural
G. Pospelov	conştiinţa socială		existenţa socială

[6] *Ibidem*, p. 725.

Literatura de specialitate a consemnat mai de mult existența a două linii în tratarea noțiunilor de gen și specie. Prima, care pleacă de la Aristotel, caută să explice legitățile respective pornind de la anumite *calități ale realității* și de la oglindirea ei în mod diferit.

Elaborînd sistemul speciilor și genurilor literare nu numai prin prisma trăsăturilor formale (metrica versului, stil etc.), Aristotel s-a condus după astfel de principii importante și fertile pentru explicarea acestor fenomene artistice ca înțelegerea dependenței speciilor artistice de anumite calități ale caracterelor umane, de anumite însușiri ale realității, precum și de modul „imitării" (mimesis), adică al înfățișării artistice a realității. Artele imitatoare, remarcă el, „se deosebesc însă între ele în trei tipuri: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri deosebite, fie că imită în mod diferit și nu în același fel" [7].

Prima observație a lui Aristotel se referă la deosebirile dintre diferitele ramuri ale artei în funcție de mijloacele materiale ale formei — ritmul în dans, graiul în „poezie", armonia și ritmul în muzică etc. A doua deosebire privește calitatea obiectului „imitării"; de exemplu, în tragedie se pot înfățișa caractere, oameni merituoși, dar „nu în mod deosebit", care din cauza unei greșeli importante trec de la starea de „fericire" la starea de „nefericire". A treia deosebire se referă la modul expunerii, la organizarea conținutului de viață „imitat"; în speciile epice acest mod se realizează în virtutea principiului *povestirii* evenimentelor, iar în tragedie prin redarea conținutului de viață, a caracterelor și al ideilor prin *acțiune*.

Problema ramurilor artei, a genurilor și speciilor literare fiind tratată în *Poetica* sincronic, aportul lui Aristotel n-a fost întotdeauna valorificat la justa sa valoare; de aceea, vom reveni asupra acestei chestiuni în cele ce urmează, la locul potrivit.

A doua linie, decurgînd de la Platon, descifra esența genurilor, în ultimă instanță, numai în personalitatea creatorului, transferînd de fapt problema din domeniul esteticii în cel al psihologiei.

În lucrarea prestigioasă citată deja mai sus Liviu Rusu pornește de la această linie platoniciană, caracterizînd genurile după gradul de tensiune a procesului creator ca „trei tipuri de creație, trei feluri de a se realiza al vieții spirituale, care la rîndul lor desemnează directivele unor orizonturi, în sînul cărora se cristalizează anumite viziuni asupra lumii specific nuanțate" [8]. Celor trei genuri literare le corespund, în felul acesta, tipurile *simpatetic*, *demonic-echilibrat* și *demonic-expresiv*.

Rezultatele pozitive ale acestei orientări apar atunci cînd „sînt expresia varietății de raporturi ce pot să existe între lumea reală și lumea ideală", între lumea interioară a artistului și lumea exterioară [9]. Însă în alt plan, alt context și anume contextul operei — singurul depozitar al structurilor poetice, vom confrunta punctul nostru de vedere cu unele teorii extreme privind identificarea genurilor cu tipurile de creator, și vom încerca o reabilitare a liniei „aristotelice-hegeliene", care oferă punctele de reper cele mai sigure și pentru epoca noastră. Chiar și teoreticienii

---

[7] Aristotel, *Poetica*, Ed. Științifică, București, 1957, p. 11.
[8] Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 55—56.
[9] *Ibidem*, p. 25, 60.

care şi-au însuşit multe din punctele de vedere ale lui Aristotel şi Lessing (în unele privinţe chiar şi pe ale lui Hegel), de pildă Brunétière, deşi tratează încă sincronic problemele ramurilor de artă şi a genurilor speciilor au obţinut rezultate studiind literatura sub aspectul *evoluţiei*-speciilor, în domeniul genurilor însă el a preconizat „descoperirea" legităţilor în sfera „temperamentului", făcînd chiar analogie între ele şi cele ale speciilor biologice [10]. În acelaşi spirit se pronunţă şi E. Bovet, care vede în genurile liric, epic şi dramatic „o modalitate practică şi elastică de a contempla viaţa şi universul, aceste concepţii diverse răspunzînd temperamentelor şi vîrstelor diverse" [11].

Arta nu confirmă totuşi întocmai această teorie. Un singur „temperament", adică acelaşi om, acelaşi creator (Shakespeare sau Goethe, Puşkin sau Hugo, Gogol sau Caragiale) a creat opere aparţinînd diferitelor — două sau chiar trei — genuri literare.

Teoriile psihologice care se bazează pe distingerea tipurilor de creatori, sau pe diferite viziuni ale lumii, sînt foarte numeroase, dar se referă de fapt, mai degrabă la calităţile estetice — sublim, tragic, comic etc., decît la structurile de gen. La fel, în abordarea general ideologică pe care o reprezintă G. Pospelev, reprezentantul de frunte al orientării sociologiste în ştiinţa literară sovietică, care porneşte de la noţiunile de existenţă şi conştiinţă socială. După părerea sa : „specificitatea liricii ca gen literar provine din faptul că din punct de vedere al cunoaşterii ideologice şi reflectării artistice are un *obiect* propriu şi acest obiect nu se constituie din caracteristicile sociale ale *existenţei* umane — ca în epică şi, după cum am văzut, în dramă — ci din caracteristicile *conştiinţei* sociale" [12]. Varianta sociologică a conceptelor abstracte antropo-psichologice-filozofice nu se dovedeşte însă mai eficientă decît toate celelalte.

Prima noastră concluzie este că noţiunea de gen literar trebuie să fie abordată într-un mod oarecum deosebit de concepţia care leagă această noţiune numai de structura sufletului uman al creatorului şi nu — cu precădere de rezultatul manifestării lui — de opera artistică.

Dar urmează să fie depăşite şi alte dificultăţi.

O accepţie a genurilor preconizată de teoreticienii contemporani este aceea de a le considera ca anumite tipuri de compoziţie condiţionate de diferite modalităţi personale de exprimare şi de oglindire a realităţii. Acest punct de vedere reflectă o trăsătură importantă, dar nu şi cea mai esenţială, general valabilă, a genurilor. De exemplu, L. Timofeev, adept al acestui punct de vedere scrie : „*La baza genului stă un anumit tip de înfăţişare* a omului în procesul de viaţă, o anumită modalitate de plăsmuire a caracterului. Dacă omul se înfăţişează în dezvoltare, prin subiect, ca un caracter definit — avem în faţa noastră *eposul*, o operă epică. Dacă el este înfăţişat într-o anumită stare sufletească limitată, fără subiect — în faţa noastră se află o operă lirică" [13].

Nu contestăm importanţa majoră a subiectului pentru unele specii epice şi însemnătatea lui cu mult mai mică în genul liric. Totuşi, prezenţa

[10] F. Brunétière, *L'Evolution des genres dans l'histoire de la Littérature*, Paris (1924), p. 19—20.

[11] Ernest Bovet, *Lyrisme, épopée, drame*, Paris, 1911, p. 413.

[12] C. N. Pospelov, *Lirika sredi literaturinyh rodov*, Moscova, 1976, p. 62.

[13] L. Timofeev, *Osnovy teorii literatury* (Bazele teoriei literare), M. 1959, p. 323.

subiectului este nu numai posibilă, dar chiar și destul de răspîndită în operele lirice. Pe de altă parte, în specia epică a schiței subiectul nu are, de obicei, un rol hotărîtor. Și, lucrul cel mai important, în dramă prezența subiectului, a acțiunii este cel puțin la fel de definitoriu ca și în roman sau nuvelă, deci nu acest element în sine generează structurile la care ne referim.

Carențele conceptului pe care-l îmbrățișează Timofeev se vădesc și atunci cînd este vorba de esența genului privit ca o multitudine de tipuri compoziționale sau ca o multitudine de modalități de plăsmuire a imaginii. Aceste carențe ne apar și mai clar în faptul că cercetătorul distinge, în afară de cele trei genuri îndeobște recunoscute, și pe cel „satiric" și „artistico-istoric". În acest fel, operele lirice ale lui Juvenal, epice ale lui Rabelais, Swift, Scedrin și Gorki sînt considerate ca aparținînd genului, inexistent după părerea noastră, satiric. De fapt, toate trei genuri pot avea specii satirice (satire, epigrame etc. — în lirică, o anumită formă de nuvelă sau roman — în epică, sau o comedie satirică în dramă).

În orice caz, subiectul nu poate să constituie criteriul de bază al genurilor literare. Criteriile, ca să fie științifice, trebuie să fie unice pentru toate genurile, găsirea unui numitor comun constituind problema de bază a cercetării actuale.

Modernizarea teoriei genurilor este posibilă pe baza descifrării legităților interioare la nivelul structurii operelor, ale realităților artistice unde converg și unele teorii psihologice și „gramaticale", care iau în considerație într-o măsură mai mare sau mai mică aspecte legate de compoziție și subiect, monolog-dialog etc.

Încercînd să depășim greutățile ridicate de definirea valabilă a genurilor literare, avansăm ca principiu fundamental pentru delimitarea lor *modalitatea de exprimare a aprecierii estetice și locul „eului" în opera de artă în raport cu obiectul, cu imaginea realității oglindite, cu universul afectiv-ideatic, prezentat;* acest principiu se completează cu alte criterii — modalitatea de construire a imaginii, ponderea diferită a subiectului. Pe de altă parte, genurile literare sînt condiționate de posibilitățile perceperii, de legile opticii, acusticii și biologiei, de psihologia cititorului sau a spectatorului.

Schimbarea opticii preconizează ca :

1. Genurile să fie concepute nu ca tipuri de creatori sau de creație în general, ci ca structuri de operă.

2. Identificarea lor cu un singur principiu (exprimare directă, indirectă etc., sau cu alte noțiuni (sentiment-povestire-acțiune) să fie dezvoltată într-un concept de structuri specifice deschise, constituite din cel puțin doi factori-componenți.

3. Să surprindem structurile specifice ale liricii, epicii, dramei și ale speciilor literare.

Repere teoretice pentru acest principiu le găsim la Aristotel și la alți teoreticieni, mai ales în definirea genurilor epic și liric. În capitolul al III-lea al *Poeticii* sale, Aristotel scria că „imitarea" (mimesis) cu aceleași mijloace și luînd aceleași modele poate fi de următoarele *feluri* : „Se poate imita povestind, fie că se povestește prin gura altuia, cum face

Homer, sau autorul își păstrează propria-i persoană, fără a o schimba, sau înfățișînd toate personajele în acțiune, în mișcare" [14].

Aici genurile epic, liric și dramatic se disting după tipurile de corelație existente între poet și fenomenul înfățișat : obiectivarea și *„eul"* ascuns în opere epice, apariția *„eului"* creator ca atare în lirică ; pentru genul dramatic, cu toate că la prima vedere se pare că acest principiu nu este respectat, el se respectă totuși, prin faptul că *eul* absent aici al creatorului (ca o modalitate directă de exprimare) nu este amintit. De fapt, în principiile aristoteliene ale *povestirii* și *acțiunii*, valabilul, esențialul, din punct de vedere al structurii operelor literare, a genurilor se referă tocmai la tipurile de corelație dintre acțiune și „eul" creator și nu la raportul dintre caractere și acțiune, despre care se vorbește de obicei în lucrările de specialitate.

Aristotel depășește concepția „gramaticală" a lui Platon, afirmînd că povestirea chiar și „prin gura altuia" este tot povestire. Cei doi filozofi antici au concepte diferite, ei nu se încadrează, după cum se afirmă adesea [15], în aceeași orientare care se bazează pe modul de „imitare" în diferențierea genurilor. „Imitarea" apare la Platon numai pentru genul dramatic și, parțial, pentru cel epic. Principiul său de divizare este altul.

În *Republica*, imediat după discutarea „formelor vorbirii" în cartea a III-a, autorul ocupîndu-se de examinarea „modalităților de exprimare" distinge : 1/*povestirea simplă ;* 2/*povestirea desfășurată în imitare și* 3/*modul mixt, amestecat.*

Pe baza exemplelor din *Iliada*, Platon explică clar că povestirea simplă presupune manifestarea deschisă a creatorului pe parcursul istorisirii și nu recurge la introducerea ca atare a personajelor, spre deosebire de „imitație" care renunță la cuvintele intercalate ale autorului și se limitează la dialog.

De aici se trage și concluzia : „povestirea bazată pe imitație o întîlnim în mod exclusiv în poezie și mitologie ... adică în tragedie și comedie ; povestirea cealaltă — în numele poetului însuși — o găsim mai ales în dithiramb, pe cînd tipul amestecat de procedee — în poezia epică ..." [16].

Principiul povestirii aplicat de Platon atît poeziei lirice cît și celei epice dovedește că concepția sa se situează la nivelul lingvistic — de fapt o dezbate chiar într-un asemenea context — și este valabilă numai la acest nivel. El devine, în felul acesta, promotorul nu numai al abordării psihologic — spirituale, dar și a celei „gramaticale". Aristotel însă, cum am văzut, introduce în formula „modul de imitație", e drept, nu foarte explicit, principiul corelării personalității creatoare cu lumea înfățișată, punînd prima cărămidă la temelia teoriei considerate de noi contemporană.

Aceste tendințe ale filosofiei antice își găsesc continuatori în epoca modernă. Cu o imensă putere de generalizare, Hegel vorbește despre diviziunea artei poetice în poezia epică, lirică și dramatică. Filozoful german menționează că prima dintre ele, poezia epică, repetă principiul artei plastice. Aici obiectul real apare în imagini sculpturale, reprezentarea

[14] Aristotel, *Poetica*, p. 16—17.
[15] Cf. R. Wellek și A. Warren, *op. cit.*, p. 301.
[16] Platon, *Œuvres complètes*, vol. I—II, Bibliothéque de la Pléiade, Paris, 1950, vol. I, p. 946.

devine „în modul său de apariţie exterioară un eveniment, în care lucrurile se desfăşoară liber pentru sine, iar poetul se retrage", poezia epică, într-o „acţiune în sine totală şi, arătînd caracterele, înfăţişează în activitatea lui însuşi *obiectivul*" [17]. Spre deosebire de genul epic, poezia lirică descrie „în locul realităţii exterioare a obiectului, prezenţa şi realitatea acestuia în sufletul subiectiv" [18]. Poezia dramatică, la rîndul ei, „uneşte în sine obiectivitatea epopeei cu principiul subiectiv al liricii, întrucît ea prezintă, ca nemijlocită, o acţiune încheiată în sine ..." [19].

Am amintit cîteva din ideile filozofului german despre genurile literare pentru a sublinia prezenţa în conceptul său, în cazul liricii şi epicii, a principiului corelaţiei dintre „eul" creator şi lumea implicată.

În continuare Hegel abandonează aceste principii dezvăluind nişte structuri, şi în definirea genului dramatic prioritate capătă filozofia speculativă, concepţia abstractă referitoare la sinteza obiectivităţii şi subiectivităţii deschizînd drumul interpretărilor idealist-spiritualiste.

Criticul rus Belinski, bazîndu-se pe cuceririle dialecticii hegeliene, valorifică aspectele strîns legate de dezvoltarea fenomenului artistic-literar. În articolul *Împărţirea poeziei în genuri şi specii* el a arătat că sensul lăuntric al celor zugrăvite în poezia epică şi manifestarea exterioară a acestuia sînt îmbinate şi redate în acţiune. „Aici nu se simte poetul; lumea definită plastic se desfăşoară de la sine, iar poetul pare a fi un simplu prezentator al celor petrecute de la sine" [20]. Acest „pare a fi" este foarte subtil şi adevărat, el mărturisind înţelegerea de către critic a faptului că şi în imaginile epice, în raportul dintre ele, este exprimată atitudinea autorului, aprecierea fenomenelor zugrăvite. Dar în opera epică realitatea este de regulă înfăţişată ca exterioară în raport cu autorul, lipseşte aprecierea subiectivă directă a celor zugrăvite. Ideea creatorului se desprinde din însăşi fenomenele înfăţişate, din imaginile artistice realizate.

După părerea criticului, în poezia lirică, fenomenul exterior este precedat de emoţie, dorinţă, intenţie care subliniază firul lăuntric al celor zugrăvite". Aici, personalitatea poetului apare în primul plan şi noi percepem şi înţelegem totul numai prin ea" [21].

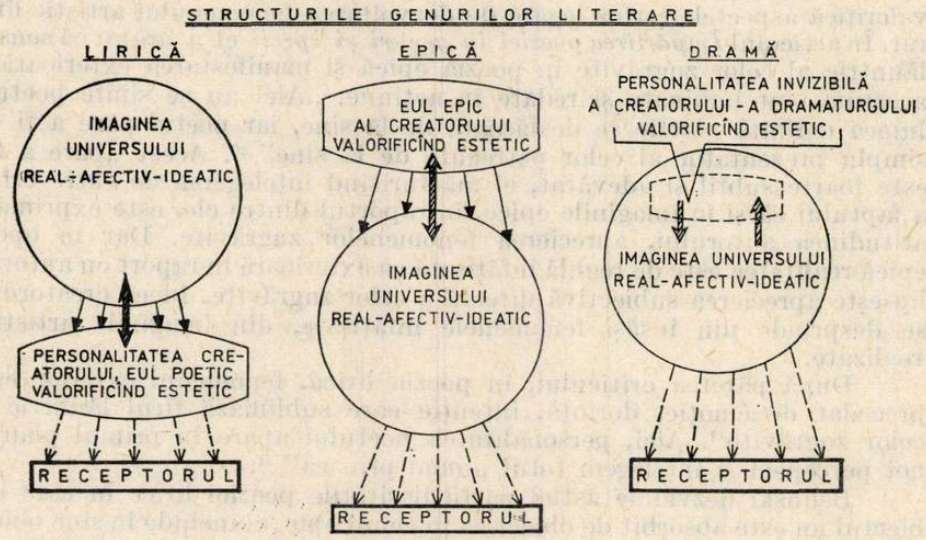
Belinski dezvăluie astfel particularităţile poeziei lirice în care subiectul nu este absorbit de obiect ca în genul epic, ci include în sine obiectul, îl asimilează şi exprimă toate acele senzaţii care au fost trezite în ciocnirea lui directă cu obiectul. „Conţinutul operei lirice nu este dezvoltarea unei întîmplări obiective, ci subiectul (eul poetului — n.n.) însuşi şi tot ce trece prin el. Acest fapt determină fragmentarea liricii ; o anumită operă nu poate cuprinde toate aspectele vieţii, deoarece subiectul nu poate fi în aceeaşi clipă totul" [22].

Ideile lui Hegel — reluate şi dezvoltate aici — referitoare la obiectiv în poezia epică şi la subiectiv în cea lirică sînt fructuoase pentru că ele se concretizează în anumite fenomene artistice — în *evenimente*, în

[17] G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I—II, Ed. Academiei, Bucureşti, 1966, vol. II, p. 435.
[18] *Ibidem*, p. 510.
[19] *Ibidem*, p. 556.
[20] V. G. Belinski, *Polnoie sobranie socinenii*, Moscova, 1953—1956, vol. V, p. 9.
[21] *Ibidem*, p. 45.
[22] V. G. Belinski, *op. cit.*, vol. V, p. 45.

eul creator, făcînd parte din structura operei. Astfel se depăşeşte conceptul potrivit căruia noţiunile de obiectiv-subiectiv, starea sufletească sînt abordate ca general filosofice, raportate la viaţa spirituală, la cultură în general, fără şanse de a contribui în mod esenţial la dezvoltarea teoriei genurilor literare.

Am trecut în revistă această moştenire teoretică pentru a ne sprijini pe ea, pentru ca în lumina dezvoltării literare pînă în epoca contemporană să o afirmăm mai consecvent, depăşind limitele, contradicţiile, condiţia istorică a viziunilor din trecut. În felul acesta ajungem mai convingător la concluziile noastre, potrivit cărora modul de exprimare a valorificării estetice şi locul *eului* creator din structura operei în raport cu obiectul, cu fenomenele înfăţişate, constituie de fapt criteriul principal al genurilor, inclusiv al celui dramatic. Sistemul corelaţiilor decurgînd din cele spuse s-ar putea prezenta grafic în felul următor :



Schema aceasta nu ne satisface întrutotul. Ea înfăţişează în spaţiu structurile artei literare, unei arte în primul rînd temporale. Apariţia pe prim plan a componentului structural care este *eul* creator, retragerea lui în umbră sau dispariţia lui şi plasarea în această funcţie pe diferite coordonate ale lumii receptate-exprimate-prezentate — pot fi definite, şi chiar se cere să fie definite, pentru literatura modernă, prin alţi termeni, de exemplu, prin schimbarea accentelor, prin alternanţa componentelor de structură accentuate puternic-slab. Totuşi, soluţia vizual-spaţială are avantajele ei, şi, interpretată în lumina ultimei menţiuni, se dovedeşte în general valabilă la o scară destul de largă a operelor, adică cuprinde mare majoritate a fenomenelor.

Deci, conform viziunii noastre, în genul liric eul poetului se află pe prim plan, fenomenele realităţii sînt percepute de poet numai prin el, în genul epic eul ocupă al doilea plan, fiind totuşi prezent în textul poves-

titorului şi în caracterizările făcute, indiferent dacă este vorba de persoana întîia sau a treia, iar în genul dramatic, *eul* autorului dispare (ca modalitate de apreciere estetică, ca o unitate structurală a operei), caracterele apărînd în faţa noastră în textul literar numai prin dialoguri dezvăluind acţiunea mişcată de un conflict. Desigur, aceasta nu înseamnă că în genul dramatic idealul estetic, personalitatea autorului nu îşi găseşte exprimarea; aceasta se reflectă în imagini, în conexiunea lor. Această exprimare nu este însă directă (remarcile şi indicaţiile artistului decorator reprezintă în acest sens o excepţie neesenţială). Exprimarea aprecierii personalităţii creatorului şi a idealului său prin imaginile înseşi constituie, de asemenea, o particularitate a genului epic, dar aici este prezent, totuşi, într-o formă indirectă, mai mult sau mai puţin ascunsă, şi *eul* creatorului, care în lirică exprimă şi transmite totul în numele său. Prin urmare, din punctul de vedere al deosebirilor de gen, drept sinteză poate fi socotită nu drama, ci, mai degrabă, eposul; de aceea nu trebuie să ne surprindă faptul că în proza contemporană eul liric al autorului se deplasează adeseori din planul al doilea spre planul întîi, ieşind din umbră la lumină, şi aproape concurează cu universul epic obiectiv al operei. Şi totuşi, în marea majoritate a cazurilor eul autorului din genul epic se află şi astăzi pe planul al doilea şi exprimă aprecierea estetică în mod indirect, mijlocit.

Se înţelege de la sine că legitatea fundamentală a genurilor literare, arătată aici, nu numai că nu se identifică cu noţiuni de altă categorie, dar se şi delimitează cu uşurinţă şi claritate de ele. De exemplu, asemenea noţiuni generale ca lirismul sau dramatismul îşi au ca puncte de plecare, în plan etimologic, conceptele genurilor şi speciilor, dar au un conţinut estetico-psihologic independent. Lirismul, dacă este parte a realităţii înfăţişate şi aparţine obiectului, nu reprezintă desigur baza unui oarecare gen literar. Chiar şi la un atît de obiectiv scriitor la Lev Tolstoi, pînă şi în romanul său epopee întîlnim o masivă redare a „liricului", adică a unui întreg univers de simţăminte la mulţi eroi, îndeosebi la Natalşa, Pièrre şi Andrei. Elementele dramatice puternice din romanele lui Dostoievski, întrucît caracterizează universul personajelor şi nu constituie mijlocul principal al aprecierii estetice, nu transformă nici ele operele amintite în specie a genului liric sau dramatic. Acelaşi lucru se poate spun e despre modalitatea susţinerii naraţiunii la persoana întîia, despre monologul interior şi despre alte elemente lirice ale prozei din secolul al XX-lea. Conştiinţa chinuitoare a veacului, condiţia umană, socială acută îl determină pe Hemingway, de pildă, să recurgă la procedeele menţionate mai sus tocmai pentru a reda un conţinut definit. După părerea noastră, nu este întîmplător că în romanele *Adio arme* şi *A avea sau a nu a avea* pronumele „noi" se întrebuinţează încă din primele fraze, sugerîndu-se parcă ideea că forma personală, elementul liric se referă la eroii acestor cărţi. (În primul roman: „În acel an, pînă toamna tîrziu, *noi* am stat într-un sat ...", iar în al doilea, după întrebarea retorică dacă cititorul şi-ar putea imagina Havana, într-o zi dis-de-dimineaţă, se spune: „Iată deci, *noi* am părăsit debarcaderul ..." (s.n.). Elementul afectiv este aici, poate, componentul esenţial al fenomenului înfăţişat. Situaţia nu se schimbă nici atunci cînd povestirea este condusă la persoana întîi singular: să ne amintim de protestul lui Hemingway împotriva identificării eroului

central din scrierile sale cu autorul însuşi ; de afirmaţia sa că el nu răspunde de faptele eroilor săi.

O asemenea situaţie distingem şi în lucrările lui Thomas Mann, Camil Petrescu ş.a. în care frecvent povestirea este dusă la persoana întîia.

Criteriul de bază propus ne permite să explicăm şi alte cazuri „complexe", trebuie doar să avem în vedere că este vorba de elemente fundamentale, preponderente ale operelor de artă din punct de vedere al criteriilor menţionate, adică de dominantele şi nu de puritatea genurilor literare, întrucît întrepătrunderea lor şi uneori şi a ramurilor artei este unul din cele mai caracteristice fenomene ale timpului nostru. Dar dacă vom trece în revistă cele mai valoroase lucrări din literatura universală, inclusiv cele create în zilele noastre, vom constata că existenţa genurilor liric, epic şi dramatic rămîne un adevăr incontestabil. Acest fapt nu este infirmat de excepţii, deoarece ele, atîtea cîte sînt, nu fac decît să întărească legea. Da, poemul lirico-epic poate să apară la interferenţa celor două genuri, deşi majoritatea poemelor pot fi atribuite, pe deplin îndreptăţit, unuia din ele ; da, există elemente epice, glasul autorului în dramele contemporane ; mai mult chiar, unele piese sînt create la interferenţa artei cu filozofia, sau cu publicistica. Noi percepem sinteza şi întrepătrunderea ca o cale posibilă, care duce la crearea unor valori autentice în artă, socotim însă că aceste tendinţe în practica artistică din timpul nostru nu au dus deocamdată la dispariţia genurilor literare, ci doar la îmbogăţirea lor reciprocă.

Perenitatea celor trei genuri se explică prin faptul că *eul* creator al scriitorului poate ocupa, din punct de vedere al modalităţii de exprimare, a aprecierii estetice una din trei poziţii : constant situat în primul plan, accentuat în lirică, el poate fi ascuns sau să ocupe planul al doilea, neaccentuat, în epică şi este absent, ca atare, în dramă, unde aprecierea respectivă este exprimată „numai" prin intermediul personajului sau al sistemului de personaje. Aceasta constituie fundamentul stabilităţii genurilor literare ; dezvoltarea şi-a croit drumul pînă în zilele noastre, prin lărgirea şi împletirea acestor principii de bază, ceea ce duce la crearea unor opere la confluenţa a două sau trei genuri.

Subliniind mai insistent importanţa acestei primei legităţi a genurilor literare, întrucît ea a rămas pînă acum în umbră, trebuie să ţinem seama şi de cel de-al doilea principiu, pomenit mai sus, însemnătatea subiectului, a compoziţiei şi a altor cîtorva factori care definesc alte laturi ale structurii imaginii artistice, principiu considerat de unii cercetători nu numai drept primul, dar şi unicul.

★

Genul literar este o noţiune care aparţine categoriei generale, este o abstracţie ; practic, el există numai în variantele sale, în specii. În noţiunea de specie este de asemenea concentrată o generalizare, dar de alt nivel, mult mai apropiat de realitatea nemijlocită a marii diversităţi de opere literare artistice. Genurile şi speciile literare cuprind creaţia artistică numai împreună, dar reprezentînd legităţi interne ale fenomenelor de diferite grade de generalizare, ele se deosebesc în mod calitativ. De fapt, pot exista opere purtătoare ale tuturor semnalmentelor artei.

Genul nu poate fi dedus din legile generale ale artei sau din interacțiunea ramurilor ei. Demersul lui M. Kagan de a analiza genul „ca o categorie *general-estetică*, sau, cu alte cuvinte, ca o categorie care desemnează un anumit aspect al modificării structurii fiecărui tip de artă" pe baza confruntării și influenței a două forțe — „*forța atragerii reciproce și forța respingerii reciproce*" [23], nu a dat deocamdată rezultate. Sînt prezentate interferențele, dar nu și structurile. Genurile aduse în discuție : poezia, proză, lirică, epică, dramă, scenariu de film și de televiziune, compoziție radiofonică nu au un statut artistic comun, esteticianul, de fapt, nici nu este preocupat de legile lor interioare în perspectiva corelării.

Mai aproape de adevăr, G. Lukács observă aici niște corelații specifice. După părerea sa, relația unei opere cu genul din care face parte nu poate fi niciodată o subsumare a unui caz particular unei generalități cu caracter esențial. O dată cu nașterea fiecărei opere de valoare, legile genului suferă cel puțin o modificare, dacă nu urmează chiar o revoluționare decisivă a lor, așa cum se întîmplă, de obicei, la creații epocale. Esteticianul marxist conchide : „că genurile artistice sînt tot atît de puțin exemplare sau subspecii ale speciei „arta" cît sînt operele singulare exemplare ale genurilor, că, dimpotrivă, arta în specificitatea fiecărui gen, și tocmai în aceasta, arta în genere este instituită implicit, este legată de aceasta organic, inseparabil : și în același raport se află ea — și acesta este aici lucrul hotărîtor — cu fiecare operă de artă individuală. Este un raport de inerență, nu de subsumare" [24].

Categoria logicii moderne a inerenței, implicarea reciprocă a legităților generale posibile schimbării și a trăsăturilor particulare noi uno acto în operă este importantă pentru noțiunile abordate aici, însă nu rezolvă problema la nivelul teoriei genurilor literare de care Lukács nici nu se ocupă în estetica sa în mod declarat. Conceptul lui inclus în tabelul nostru a fost expus în lucrarea de tinerețe *Teoria romanului* (1920).

Trecînd la criteriile definitorii ale speciilor literare remarcăm de la bun început faptul că aici, spre deosebire de genuri, pe primul loc apare principiul legat de o anumită *calitate estetică și volumul însuși al obiectului înfățișat, al realității, al conținutului ideatic-afectiv*.

Calitățile estetice atribuite de autor universului prezentat — sublimul, tragicul, comicul — solicită un anumit tip de specie literară. Sublimul sau eroicul nu se structurează în satiră de exemplu, ci în odă, imn, baladă, poem iar comicul, într-o altă serie corespunzătoare de specii, și cele două serii nu se pot inversa. Conform specificului geniului său, creatorul alege în cazul acesta una dintre speciile cu același caracter dintr-un anumit gen literar, transformînd-o sub îndemnul noilor necesități și intențiilor sale de a crea forme noi. În realism, în arta modernă, complexitatea vieții, întrepătrunderea diferitelor valori estetice sînt și mai nuanțat redate. În roman, de exemplu, pot fi cuprinse fenomene de cele mai diverse calități estetice, care determină forma, tipul speciei — și de aici avem de-a face cu romanul monumental, cu romanul consacrat destinului tragic al individului în societate, cu romanul satiric etc. Implicarea complexă și de cele mai multe ori concomitentă a calităților estetice într-o operă de artă din epocile moderne nu anihilează acțiunea lor asupra structurilor

[23] M. S. Kagan, *Morfologia artei*, Ed. Meridiane, București, 1979, p. 526.
[24] Georg Lukács, *Estetica*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 616.

de specie, pe baza predominării însă şi nu a exclusivităţii. M. Kagan vorbeşte în acest sens de nivelul axiologic în diferenţierea speciilor, ceea ce este în esenţă adecvat, ca şi criteriul volumului luat de el în consideraţie. Principiul tematic nu este însă edificator, după părerea noastră, pentru specie, iar diferenţierea în funcţie de modelele imagistice se asociază, după cum am văzut, genului [25]. De fapt, aceste aspecte, fără corelarea lor cu principiile genurilor, au fost clarificate şi înaintea lui M. Kagan, de exemplu în articolul *Žanr* de V. Kožinov, din *Mica enciclopedie literară* [26].

Întrucît legităţile genurilor şi speciilor literare au o legătură cauzală şi cu fenomene de alt ordin, fiind legate de procesul de creare şi de percepere a operei literare şi de legităţile generale ale psihicului uman, volumul conţinutului afectiv şi ideatic al unei lucrări lirice sau al unei piese menite a fi vizionată depinde, la rîndul său, de durata în care omul poate fi stăpînit intens şi activ de un sentiment, o stare sufletească sau de durata optimă de receptare a publicului, de vibraţie artistică din partea sa. Aceste condiţii concurează la completarea criteriilor prin volumul oarecum determinant al conţinutului, de unde, de exemplu, existenţa speciilor epice de la schiţă şi nuvelă pînă la romanul monumental.

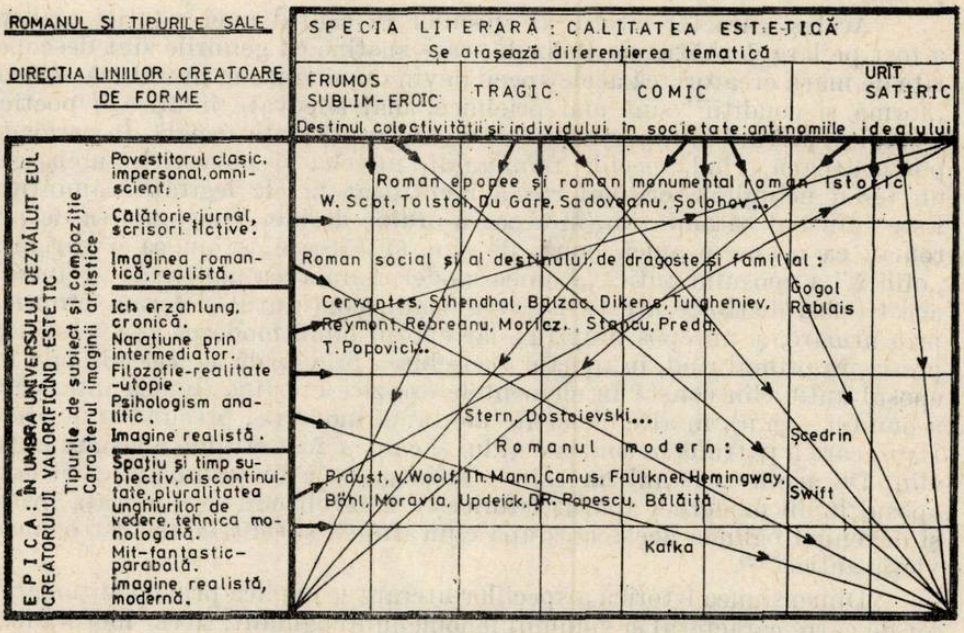
Criteriile nu se epuizează aici. Afară de cele formale — versul, obligatoriu în lirică, dar compatibil şi cu speciile aparţinînd celorlalte genuri; tipare reluate din viaţă: epistole, jurnalul şi jurnalul de călătorie, documente etc., utilizabile în diferite tipuri de operă. Mai ales în cazul subdivizării, avem de a face şi cu criterii nespecifice, sau cel mult parţial adecvate, cum este cel tematic. Acest aspect al operei legat de categoria conţinutului sau, eventual, motivului prezintă interes în sine şi numai prin contaminarea determinărilor de ordin diferit şi aglomerarea adjectivelor specificînd originalitatea speciei literare se poate înţelege înglobarea lui în teoria genurilor. Calităţile estetice, la rîndul lor, prezintă interes general filozofic, etic, istoric, ş.a., apărînd şi în sistemul altor categorii.

Există şi alte criterii adiacente, pe care nu avem posibilitatea să le cuprindem.

Diferenţierea celor două noţiuni — de gen şi de specie literară — cu calităţile lor specifice atît de frecvent şi inadecvat amestecate, inversate, apare ca o necesitate pentru înţelegerea naturii fenomenelor discutate. Genul şi specia constituie termeni complementari, mai precis, structura reală a operei se naşte la încrucişarea lor. Acest lucru a fost înregistrat empiric şi naiv de Aristotel cînd susţinea în *Poetica*, capitolul III: „într-o privinţă, îl putem considera pe Sofocle un imitator de acelaşi fel ca Homer, căci amîndoi imită personaje cu o fire aleasă, iar pe de altă parte, îl putem considera un imitator de felul lui Aristofan, căci amîndoi imită personaje care acţionează, personaje de dramă" [27]. Deci, logic, în interiorul genului dramatic natura speciei este determinată de calitatea estetică, care acţionează, bineînţeles, în toate genurile, în toate cazurile. Observăm că, categoriile moderne ale esteticii, calităţile despre care vorbeam, se deosebesc substanţial de globalul pozitiv-negativ, de merituos-nemerituos şi comicul, de exemplu, este capabil să dezvăluie şi oameni merituoşi sau pozitivi.

[25] M. S. Kagan, *op. cit.*, p. 552—570.
[26] Cf. *Kratkaja literaturnaja-enciklopedija*, vol. 2, Moscova, 1964, p. 915—918.
[27] Aristotel, *op. cit.*, p. 17.

O imagine despre întîlnirea criteriilor gen-specie venite din două direcţii pe nenumărate căi ne poate da următoarea schemă :



Implicarea în roman pe de o parte a structurii genului epic care nu numai determină formele naraţiunii, construcţia, dar acţionează şi asupra imagisticii şi, pe de altă parte, a calităţilor estetice în toată complexitatea şi interdependenţa lor asigură acestei specii literare surse inepuizabile şi posibilităţi infinite pentru crearea tipurilor. În acest fel se explică şi durabilitatea romanului pe toată întinderea epocii moderne.

În cazul speciilor, deosebit de important este faptul că această categorie, incluzînd anumite legităţi ale mai multor opere, face abstracţie de forma originală a mai tuturor operelor artistice valoroase. Nu numai tipul tragediei este altul la Shakespeare decît la Sofocle, dar fiecare operă are şi trăsături aparte, din punct de vedere al legităţilor genului şi speciei, mai ales în realism. Lev Tolstoi, de exemplu, remarca că nici un roman rus din secolul trecut nu se încadrează în tipul speciei romanului obişnuit creat în Apus.

Pe plan teoretic, caracterul istoric al speciilor literare ca forme artistice a fost intuit de Lessing, apoi fundamentat şi dezvoltat de Hegel şi alţi esteticieni din epocile următoare. Filozoful german pleacă de la principiul că „un conţinut determinat îşi determină şi forma care i se potriveşte", considerînd că „fiecare operă de artă aparţine timpului său, poporului său, mediului său, şi depinde de reprezentări şi scopuri istorice particulare sau de alte reprezentări şi scopuri"[28]. Filozoful dialectician a

[28] G. W. Hegel, *op. cit.*, vol. I, p. 20.

remarcat că în diferite culturi există diferite sisteme ale genurilor şi speciilor literare şi a încercat să schiţeze tabloul genurilor în cultura europeană, în dezvoltarea ei istorică.

Acelaşi caracter istoric al speciilor în cadrul unei estetici realiste a fost pe larg dezbătut de Belinski, care susţine că genurile sînt descoperite de marii creatori, că acele specii devin dominante în literatură a căror „formă şi condiţii" sînt mai prielnice, mai adecvate înfăţişării poetice a omului, privind în raporturile sale cu natura şi viaţa socială. În perioada posthegeliană, cînd speciile romanului, nuvelei şi povestirii au cîştigat un teren nelimitat, criticul rus a identificat în ele legităţile amintite. Este suficient să amintim, în această ordine de idei, concepţia sa despre roman ca o specie epică nouă, de sine stătătoare, şi nu ca o variantă „ofilită" a eposului antic. „Lumea modernă nu avea motive să „reînvie" acest epos, deoarece acesta îşi avea viaţa, conţinutul şi forma proprie ; prin urmare, şi un epos propriu ; iar eposul lumii moderne şi-a găsit expresia, în primul rînd, în roman. Deosebirea principală a acestuia faţă de eposul antic elin constă în elementele aşa-zise creştine (lumea interioară a omului — n.n), în alte elemente ale lumii moderne, precum şi în *proza vieţii*, care a pătruns în conţinutul lui şi care a fost străină eposului antic elin. De aceea romanul nu este o denaturare a eposului antic, el este eposul lumii moderne, apărut istoriceşte, dezvoltîndu-se din viaţa însăşi şi devenind oglinda acesteia, după cum *Iliada* şi *Odiseia* au fost oglinda vieţii antice" [29].

Dimensiunea istorică a speciilor literare se explică prin condiţionarea lor de către caracterul şi volumul fenomenului oglindit. Acest lucru a fost observat şi de T. Vianu, care scria că : „Materialul, valoarea eteronomică şi unitatea estetică sînt cei trei factori de integrare a operelor în genuri" [30]. Aceşti factori, inclusiv valoarea eteronomică, adică exprimarea unor idealuri „religioase, erotice, sociale" — se referă mai curînd, în accepţiunea actuală a cuvîntului, la specia literară. Tot despre ele, puţin mai jos, T. Vianu adaugă : „Astăzi ni se pare evident că genurile sînt produse istorice şi ca atare capabile să se transforme sau chiar să dispară" [31].

Dimensionarea istorică a speciilor literare ca o consecinţă a mişcării, transformării şi dezvoltării realităţii înseşi şi a inventivităţii geniului uman le asigură lor un statut de libertate şi promovează originalitatea. În acest cadru relaţiile tradiţie — înnoire au un caracter dialectic. Wellek şi Warren menţionează pe drept că „o formă foarte cunoscută şi des repetată, este plictisitoare : iar o formă complet nouă ar fi neinteligibilă — şi este, de fapt, de neconceput. Genul literar reprezintă, ca să spunem aşa, o sumă de procedee estetice aflate la dispoziţia autorului şi care sînt inteligibile pentru cititor" [32].

Totuşi, putem îndrăzni să afirmăm că conceptul genurilor — speciilor prezentat aici este valid şi astăzi ? Arta modernă, complexă, aflîndu-se în procesul permanent de înnoire, ostilă tradiţionalismului (şi deseori oricărei tradiţii) nu au anihilat oare orice lege de această natură ?

---

[29] V. G. Belinski, *op. cit.*, vol. IV, p. 14.
[30] Tudor Vianu. *Estetica*, E. L., Bucureşti, 1968, p. 147.
[31] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 149.
[32] R. Wellek şi A. Warren, *op. cit.*, p. 311.

Nu este osmoza și nerespectarea oricărei legi singură „lege" a creerii noilor forme? Nouă ni se pare acest concept încă valabil. Aducem cîteva argumente în favoarea valabilității lui.

Începem cu problema romanului — esențială în sine pentru literatura contemporană. Decisiv este pentru chestiunea pusă, bineînțeles, romanul modern în ansamblu și faptul dacă el și-a păstrat caracterul epic, după ce a înglobat cu atîta aviditate mijloacele lirice și dramatice. Este de examinat dacă n-a ieșit pe prim plan *eul* creatorului (ca în lirică) sau dacă nu a dispărut cu desăvîrșire ca entitate structurală distinctă (precum în dramă). Structura de gen lirică nu este identică, după cum am văzut, cu lirismul care apare și în celelalte genuri și în mai multe ramuri de artă. Pe de altă parte, structura dramei — dialogul — este cuprinsă în roman și nuvelă ca substructură. În sprijinul conceptului nostru vin rezultatele cercetărilor apărute în ultimele decenii, dedicate structurii narațiunii în roman, de la Stern și Dostoievski, la cel modern, precum Proust, Joyce, Virginia Woolf și pînă la cei contemporani. Aceste cercetări au scos la iveală, la nivelul limbajului, de exemplu, implicarea limbii autorului în textul povestitorului sau a personajului narativ, fapt care îmbracă în mod nemijlocit principiile genului epic — dar mai subtil în comparație cu formula „tradițională" a povestirii în numele autorului omniscient. Romanul modern a abandonat exclusivitatea timpului natural și spațiul unic, a creat dicotomia timpului povestirii (subiectiv) și a timpului personajelor (obiectiv). Acest lucru a favorizat promovarea a multor formule de narațiune — unele cunoscute din trecut, altele create acum. Acestea au fost înregistrate în lucrările lui H. James și E. Auerbuch, W. C. Booth și Ț.v. Todorov, iar la noi ale lui Silvian Iosifescu și Mioara Apolzan, de exemplu. Narațiunea impersonală, cea mediată — prin povestitorul fictiv, martorul sau personajul important, conceperea acțiunii în conștiința eroilor și altele gravitează în jurul structurii epice: a vocii auctoriale, a distanței epice, a punctului de vedere al povestitorului, a corelației povestirii și prezentării, a narațiunii dramatizate etc. S-a micșorat ponderea comentariului nemascat al autorului în favoarea formulelor mijlocite ale „dramatizării". Dar autorul nu a dispărut în umbră. Cum spune Booth: „Nu trebuie să uităm că mulți naratori dramatizați nu sînt niciodată etichetați în mod explicit ca atare. Într-un anumit sens, fiece cuvîntare, fiece gest narează; majoritatea operelor conțin naratori deghizați care sînt folosiți pentru a spune publicului tot ce are nevoie să știe, în timp ce par, pur și simplu, a-și juca pînă la capăt rolurile" [33]. Altfel nici nu se poate concepe structura romanului modern, dat fiind că în orice operă de acest tip subzistă un dialog între autor, narator și celelalte personaje.

Toate formele narațiunii se unesc în perimetrul structurii epice definite de noi. Afirmăm acest lucru în cunoștință de situații: povestirea în numele persoanei întîi singular — dat fiind că este o povestire prin intermediar, narator fictiv, martor etc. — în loc să reducă distanța epică — o mărește și împrumută romanului un grad superior de obiectivitate în comparație cu forma tradițională impersonală.

---

[33] W. C. Booth, *Retorica romanului*, Ed. Univers, București, 1977, p. 197.

Examinînd structurile narative, Silvian Iosifescu distinge structura literară de cea gramaticală și se referă cu precădere tot la punctul de vedere al povestitorului, care se diversifică și se pulverizează în anumite tipuri ale romanului modern, mai ales după experiența lui Joyce, bunăoară, la V. Woolf sau anterior la Gide, iar ulterior la reprezentanții „noului roman" etc.

Deci, chiar de la începutul secolului XX — observa Silvian Iosifescu — „s-au ivit mereu alte moduri care, înăuntrul uneia sau alteia dintre cele două principale persoane narative, lărgesc și restrîng cîmpul de percepție, erodează vechea diferență tranșantă între o persoană a treia atotștiutoare și o primă persoană închisă în propria ei experiență [...] Aria percepției se lărgește deci sau se restrînge, se fragmentează și se reconstituie din porțiuni distincte, după alegerea și după modificarea unghiului narativ. Dar raportul narativ — povestire nu se reduce la această formă, să-i zicem geometrică sau topografică mai ușor formalizabilă. Schimbările de unghi influențează și caracterele proprii imaginarului"[34]... Chiar în noul roman, „povestitorul flotant" sau „mobilitatea privirii", cu o sferă de acțiune mai largă în romanul modern, presupune, pînă la urmă, o viziune auctorială cît de imposibilă și distrugătoare să fie ea, deci numai ieșind din sfera artei, renunțînd la posibilitatea de comunicare și de perceptibilitate părăsim și terenul epicii.

Structura epică prezentată aici ne permite să înțelegem de ce romanul, la marginea dizolvării narațiunii și a ficțiunii rămîne, totuși, roman. Fiindcă nu narațiunea sau ficțiunea în sine îi constituie structura, ci corelația *eului* creator cu ele. Schița sau reportajul tot din această cauză sînt specii epice : în el accentul cade pe lumea prezentată și nu pe eul gramatical, care diferă aici de cel liric.

Tipurile de roman aduse în discuție nu acoperă, pe de o, parte, aria speciei literare la ora actuală, ne-am oprit la ele fiindcă au fost implicate în primul rînd în disputa asupra dispariției genurilor. Panoramă romanului contemporan, să spunem postbelic, în ansamblu datorită conștiinței lui epice la Steinbech și la Updick și Raspuntin, la Stancu și Preda la D.R. Popescu și Buzura confirmă și mai convingător și nemijlocit viabilitatea structurii descrise mai sus.

Lirica modernă urmează parcă — la polul opus, cu semne inversate — aceeași cale. Elemente de subiect, împreună cu faptul nemijlocit al realității, prins parcă în toată epicitatea prozaică, descoperită, pătrunde tot mai mult în lirica contemporană, începînd cu Maiakovski, Arghezi, Attila József, Quasimodo și continuînd în zilele noastre, de pildă, cu Nichita Stănescu, Andrei Voznesenski, Marin Sorescu ș.a. Totuși, însemnătatea acestui element nu este cumpănitoare în lirică, și o privire mai atentă va descifra că „faptul" sau „obiectele" în lirica contemporană sînt purtătoare de simboluri ale unor semnificații lirice mult mai generale și mult mai profunde.

Și în „textele" la prima vedere prozaice accentul cade pe viziunea subiectivă — poate, aproape invizibilă — a poetului, pe funcția conotativă și nu pe cea denotativă a limbajului „obiectualizat". Și aici întîlnim situații

---

[34] Silvian Iosifescu, *Mobilitatea privirii, Narațiunea în secolul al XX-lea*, Ed. Eminescu, București, 1976, p. 218—219.

paradoxale, de exemplu versurile compuse aproape în exclusivitate din citate prozaice împrumutate din limbajul uzual, ziare, anunțuri, parcă nici urmă de structură lirică. Dar însuși procedeul citării este o frîntură a structurii monologului — la origine lirică. Deci, lirica, ea însăși întărindu-se, se îmbogățește pe seama epicii, tot așa cum și lirismul, intrînd în componența prozei, îi lărgește acesteia posibilitățile.

În definirea speciei, trebuie să ținem seama, atunci cînd efectuăm o analiză critică, de criteriile de bază, pe care le-am semnalat mai sus, dat fiind că ele reprezintă, credem, jaloane ale unui sistem care permite să dezvăluim mai profund specificul artistic al operei literare. Și chiar un răspuns negativ — imposibilitatea de a încadra o operă într-un anumit gen sau într-o anumită specie — îngăduie să definim, pe baza diversității structurale, acel fond inepuizabil pe care-l exprimă, din punct de vedere estetic, opera literară.

Principiile enunțate pot fi considerate drept legități care-și croiesc drum printr-o neînchipuită diversitate de fenomene. Ele sînt valabile pentru covîrșitoarea majoritate a operelor, dar nu pentru toate. Deja Hegel arată, de pildă, că specia baladei sau unele opere din această specie pot aparține fie genului epic, fie celui liric, fie concomitent amîndorura; el mai vorbea și de specii „pure", aferente celor trei genuri, cărora le aparține covîrșitoarea majoritate a operelor literare. Numărul de excepții a crescut în zilele noastre, dar ele încă mai confirmă regula. Artistul e liber, mai mult — este chemat să aleagă, să restructureze și să creeze noi forme ale speciei conform aspirațiilor sale. „Toate speciile sînt bune, afară de cele plicticoase și vetuste", putem spune, repetînd un aforism al lui Voltaire, completat de unul din criticii săi. Deci, fericit este cazul cînd valoarea formei se întregește cu finalitatea ei artistică.

CIRCULAȚIA TEXTELOR SCRISE ÎN CULTURA ROMÂNĂ. REPERE

I. OPRIȘAN

Fenomen complex și deosebit de pasionant, procesul circulației textelor scrise în cultura română de-a lungul timpului s-a bucurat de o binemeritată atenție din partea cercetătorilor. Nume ilustre, de la Mihail Kogălniceanu, B. P. Hasdeu și Timotei Cipariu, pînă la Mihail Sadoveanu și Mircea Eliade, sau de la N. Iorga, Al. Philippide și Lazăr Șăineanu la Sextil Pușcariu, Nicolae Cartojan, Emil Turdeanu, I.C. Chițimia, Dan Simonescu, Virgil Cândea, Al. Duțu ș.a. au formulat opinii interesante asupra difuziunii prin intermediul scrisului a unor opere literare, în primul rînd, dar și de altă natură, dezvăluind înrîuririle multiple provocate de ele în planul folclorului, al mitologiei, al psihologiei, al pedagogiei și plasticii poporane și mai ales în planul creației artistice culte.

Ne permitem însă să observăm că rezultatele teoretice ale cercetărilor sistematice efectuate de mai bine de un secol în acest important domeniu — ce ar putea oferi cheia dezlegării multora dintre întrebările fundamentale privitoare la relațiile dintre cultura arhaică de tip folcloric, pe de o parte, și literatura și științele moderne, pe de alta — sînt îngrădite de caracterul limitat al investigațiilor.

Dacă se va băga bine de seamă, studiile prilejuite de acest subiect sînt dedicate aproape în exclusivitate literaturii vechi și în mod special cărților populare laice[1], neglijîndu-se constant manifestările ulterioare ale fenomenului, turnura lui modernă din secolele XIX—XX[2], cînd cir-

[1] A se vedea bogatele referințe din *Bibliografia analitică a literaturii române vechi*, vol. I., partea I—II, *Cărțile populare laice* (Editura Academiei R.S.R., București, 1976, 1978), de Mihai Moraru și Cătălina Velculescu, apărută sub îngrijirea științifică a prof. I. C. Chițimia (= *Bibl. c.p.*).

[2] Cercetările consacrate perioadei moderne și contemporane a fenomenului sînt absolut întîmplătoare. În majoritatea lor ele au fost efectuate din perspectiva folcloristicii. Citățm cîteva din titlurile mai semnificative: Petru V. Haneș, *Poezii populare în scrisorile soldaților din vremea războiului de la 1916—1918* în „Prietenii istoriei literare", vol. I,. 1931, pp. 276—290; Const. Brăiloiu, *Poeziile soldatului Tomuț din războiul 1914—1918*, București, 1944 (Societatea Compozitorilor Români Publicațiile Arhivei de folklore, XIII); Gh. Vrabie, *Contribuții la studiul orațiilor populare*, în „Cercetări folklorice", I, 1947, pp. 49—59; V. Adăscăliței, *Răvașul versificat și amintirea speciei folclorice relativ noi*, în „Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza din Iași" (Serie nouă), Secțiunea III (Științe Sociale), a. Istorie, filologie, tom. VIII, 1962, pp. 159—183; Ovidiu Papadima, *Antonn Pann — cîntecele de lume — și folclorul Bucureștilor*, Editura Academiei, București, 1963; V. Adăscăliței, *Date noi privind teatrul folcloric „Brîncovenii"*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. XII, 1967, nr. 6, pp. 423—434; Gheorghe Cardaș, *Cele mai vechi orații de nuntă tipărite*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. XVI, 1971, nr. 4, pp. 301—306; V. Adăscăliței — Lucia Cireș, *Teatrul haiducesc „Gruia lui Novac"*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. XVII, 1972, nr. 6, pp. 481—490; I. Oprișan, *Romanța în circuitul folcloric românesc*, în vol. *Cîntecul popular românesc*, Craiova, 1973, pp. 153—177.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 4, p. 555—566, București, 1980.

culația prin intermediul scrisului — prin manuscrise și tipărituri a diverselor opere — capătă cu adevărat caracter de masă. Or, fără luarea în considerare a stadiilor mai noi ale fenomenului, ne vine greu să credem că se va ajunge vreodată să se înțeleagă în toată profunzimea ei semnificația și repercusiunile circulației prin scris a înseși cărților populare, ce fac deocamdată obiectul celui mai viu interes din partea cercetătorilor literari.

După cum, fără o raportare adecvată la epoca veche de difuziune, cel puțin prin intermediul tiparului, a cărților laice, e iarăși greu de presupus că se vor descifra cîndva coordonatele (și cauzele succesului extraordinar de public al) literaturii populiste de colportaj (așa-zisa „Trivialliteratur") — ce constituie ultima consecință a unui amplu proces de cîteva secole.

Evident, în stadiul actual al investigațiilor — cînd pentru epoca mai nouă lipsesc aproape cu desăvîrșire analizele concrete — e dificil să se formuleze concluzii definitive asupra întregului proces al circulației textelor scrise în cultura română.

Bizuindu-ne pe o bogată experiență de teren și pe cercetările personale privitoare la presiunea exercitată de literatura cultă asupra celei poporane în ultimul secol, vom încerca, totuși, să sugerăm cîteva deschideri asupra liniilor generale ale fenomenului în discuție.

Înainte de toate, însă, ținem să precizăm că în viziunea noastră, difuziunea prin scris a textelor literare are semnificație pentru o anume cultură — în speță pentru cultura română — numai în măsura în care ea se face în limba națională. Numai în măsura în care există premiza că receptorul anonim — multiplicat la scara întregii națiuni — poate înțelege, vehicula, perturba sau șlefui forma textului dat.

Scrierile în alte limbi (latină, slavonă, greacă, poloneză, rusă, mediobulgară, germană, franceză, italiană etc.), care au intersectat la un moment dat spațiul culturii române sau au contribuit la formarea diverselor ei personalități — deși au o mare însemnătate în alt plan — ies din discuție în cercetările noastre. Ele au avut — spre a utiliza un termen poate nu întrutotul adecvat — o existență și o circulație savantă, față de restul scrierilor care au tins constant spre o largă difuziune și au devenit, nu o dată, „populare" și chiar „poporane"[3].

În altă ordine de idei, ținem să relevăm că în perspectiva noastră, între circulația prin intermediul copiilor manuscrise și circulația prin intermediul tiparului, asimilate categoric, de pildă, de B.P. Hasdeu[4] dar și de alți cercetători ai literaturii vechi (medievale) și premoderne, există deosebiri fundamentale — atît din punctul de vedere al șanselor de împămîntenire a diverselor texte într-o anume cultură (sau de folclorizare a unor creații autohtone culte), cît și din acela al înrîuririi lor asupra culturii respective.

---

[3] Disjuncția respectivă îi aparține lui B. P. Hasdeu, și a fost făcută pentru prima dată în studiul *Ochire asupra cărților poporane* publicat în *Cuvente den bătrîni*, tom. II, *Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă*. Studiu de filologie comparativă, București, 1879, pp. XI—XLVI, „Facem aici — observa el — o deosebire dittologică între *poporan* și *popular*, termenul cel dintîi indicînd ceea ce aparține poporului, iar cellalt denotînd ceea ce este iubit de popor" (p. XXII). „Poporan" fiind deci echivalent cu „folcloric".

[4] În studiul citat anterior, pp. XX—XXI.

Circulația prin intermediul manuscriselor îi dă posibilitatea copistului să intervină absolut liber, am spune creator, în substanța textului transcris, întocmai ca în procesul viu al transmiterii folclorice. Încît Cătălina Velculescu avea perfectă dreptate cînd racorda difuziunea manuscrisă a cărților populare la normele circulației orale, demonstrînd existența acelorași structuri de mentalitate[5].

La polul opus, circulația prin mijlocirea tiparului îngustează substanțial posibilitatea cititorului-receptor de a interveni direct în substanța textelor astfel vehiculate. După cum ușor se poate observa din *Bibliografia analitică a literaturii române vechi*, citată, pecetea personalității celor care au citit sau cărora le-au aparținut cîndva diversele scrieri, se materializează în simple iscălituri sau notații marginalii, extranee textului propriu-zis, de tipul : „Această *Alexandrie* am cumpărat-o eu, sub scrisul, cu 40 ha (?) argint, în 15 Aprilie Anul Domnului 1839. Ioann Popovici paroh în Luncavița. Stephan Szarwath, cadet"[6].

Intervine în plus prestigiul nemăsurat — mai ales pentru epoca veche — al textului tipărit, ce acționează psihologic restrictiv, atît asupra cititorului-receptor, cît mai ales a eventualului copist. Dovadă, între altele, că numărul manuscriselor realizate după volume editate, de tipul copiei efectuate de Dimitrie Blagovici în 1797, după ediția scoasă de Petru Bart, în 1795, din *Viața și pildele prea înțeleptului Esop* ((B.A.R. ms. rom. 149), nu este prea mare.

Desigur, teoretic, scrierile cu circulație prin intermediul tiparului pot suferi și ele modificări. Acestea sînt săvîrșite, de obicei, fie în momentul trecerii de la forma manuscrisă la cea tipărită, fie la fiecare nouă ediție.

Totuși, cercetarea versiunilor succesive relevă, cel puțin în spațiul românesc — independent de ceea ce se întîmplă în culturile apusene[7] — că în practică edițiile noi reproduc de cele mai multe ori aproape mecanic edițiile anterioare[8] (mai ales cînd ele apar în aceeași editură și la un scurt interval), sporind sau reducînd, în cazul textelor deschise (de tip *Esopia*), numărul pildelor în funcție de rațiuni extra literare greu de identificat.

---

[5] „Dacă ne referim însă la mentalitatea copiștilor — afirma cercetătoarea în studiul *Despre mentalul sătesc și cultura scrisă în limba română*, „Revue des Études Sud-Est Européens", XVIII, 1980, nr. 4 —, înțelegem că activitatea lor nu era guvernată de principiul reproducerii exacte a exemplarului izvor, ci de preluarea lui în modalitatea transmiterii orale a folclorului. Așezarea față în față a unor pagini de cronică (sau de carte populară) ne face să credem că, transcriind, copistul nu urmărea cuvînt după cuvînt locul pe unde trecea, ci fie că citea un fragment și apoi îl reproducea în scris, fie că reproducea din memorie o întreagă povestire". Înclinăm să credem că modalitatea de pe urmă invocată de autoare, posibilă în principiu, va fi fost utilizată, totuși, extrem de rar, în cazuri limită.

[6] Notații pe ediția *Istoriia lui Alexandru*, acum a treia oară tipărită. La anul 1833, Sibiu (B.A.R., I. 16 163). Cf. *Bibl. c.p., I*, partea I, p. 97.

[7] A se vedea, spre exemplu, succinta expunere asupra situației din literatura germană întreprinsă de Cătălina Velculescu. în studiul *Problemele ridicate de cercetări recente în domeniul cărților populare* (publicat în „Revista de istorie și teorie literară", tom. XXI, 1972, nr. 4, pp. 629—638).

[8] Pentru aceeași concluzie opinia, între alții — referindu-se doar la *Esopia* — și Ion Pillat, în *Notița bibliografică*, pe care o publica în fruntea ediției din 1933 a cărții respective (*Esopiea. Din fabulele lui Esop*, Cartea Românească, București, p. 8): „Ediția cea mai veche este cea din 1812 fără indicarea locului de tipar. Această ediție, care poartă titlul de mai sus [*Viața și pildele prea înțeleptului Esop*], a servit de bază tuturor celorlalte, Iași, Sibii, 1816; București, 1834, 1843, 1858, 1872, 1877 etc. Tiparul cuprinde, pe lîngă viața, și 105 pilde sau fabule esopice".

Consemnabile sînt doar greșelile cauzate de tipărirea neglijentă, ce alterează, în ediții succesive, textul, făcîndu-l — după observația lui Mihail Sadoveanu[9] — de neînțeles. Dar, aproape constant, prin grija unor editori luminați, se revine la forma inițială, fapt ce anihilează total schimbările survenite pe parcusul circulației în timp. A se vedea, între altele, acțiunea de purificare a cărților populare întreprinsă de Mihail Sadoveanu în anii 1909—1910, prin reproducerea lor după „vechile izvoade"[10].

În perspectiva faptelor prezentate anterior putem conchide că în timp ce textele cu circulație prin intermediul manuscriselor se modifică voluntar și involuntar continuu, la fiecare nouă transcriere, afectînd treptat însăși substanța versiunii primare, textele cu circulație prin intermediul tiparului se stabilizează de regulă la o anume structură formală, pe care nu și-o modifică decît involuntar, și la care pot reveni oricînd în timp.

Concomitent e de observat că în timp ce scrierile din prima categorie se pot fragmenta în episoade independente, provocînd răspîndirea extraordinară, în scris și orală, a unor subtexte de sine stătătoare, scrierile din cea de-a doua categorie nu pot circula, prin firea lucrurilor, decît ca entități narative integrale[11], și lasă mai puțin cîmp liber circulației orale a unor secvențe cu anume autonomie. Sînt însă cazuri în care e greu de spus dacă motivele respective au pătruns în folclor în epoca mai veche, cînd scrierile în discuție nu fuseseră încă tipărite sau în ultimele secole, cînd acestea s-au răspîndit grație tiparului. Ne gîndim, de pildă, la legenda originii ielelor, care ar proveni din servitoarele ce au băut din apa vie adusă de Alexandru Macedon; la diversele pilde esopice circulînd independent ca povestiri paremiologice; la *Cîntecul pustiei*, desprins din romanul *Varlaam și Ioasaf* etc.

În sfîrșit, trebuie remarcat că difuziunea prin intermediul tiparului, de exemplu a unora dintre cărțile populare, precum: *Alexandria*, *Esopia*, *Arghir și Elena*, *Floarea darurilor*, *Halima*, *Sindipa* etc., nu stopează circulația lor tradițională prin intermediul copiilor manuscrise, ce se menține vie pînă după mijlocul secolului al XIX-lea.

Din această paralelă — oricît de fugară — rezultă, credem, convingător că șansele de împămîntenire și folclorizare ale diverselor texte cu circulație prin manuscrise și de înrîurire a lor asupra culturii spirituale arhaice sînt incomparabil mai mari decît în cazul textelor tipărite, deși acestea beneficiază de-o frecvență incontestabil sporită.

---

[9] Mihail Sadoveanu, *Cartea pentru popor*, în „Ethnos", II, fasc. 1—2, 1942—1943, p. 170—171.

[10] Rezultatul imediat al acestei acțiuni avea să-l constituie publicarea unor ediții din *Alexandria (Istoria marelui împărat Alexandru Macedon în vremea cînd era cursul lumii 5250 de ani*, 1909); *Esopia (Esopia sau Vieața și pildele prea înțeleptului Esop, 1909)*, *Istoria Genovevei de Brabant* (1910) și *Arghir și Elena* (cf. mărturisirii Profirei Sadoveanu. Referința se face, probabil, la ediția din 1909, *Istoria prea frumosului Arghir și a prea frumoasei Elena cea măeastră și cu părul de aur*, apărută la Vălenii de Munte, pe care nu este specificat însă numele îngrijitorului).

[11] Dar difuziunea în extenso sau restrînsă a unor texte medievale nu poate constitui un argument în favoarea circulației lor conform tipicului folcloric, din moment ce pînă astăzi continuă să se publice în paralel, din cu totul alte rațiuni, ediții integrale și prescurtate (de pildă pentru uzul tineretului) din aceeași operă.

E momentul, însă, să arătăm că tocmai aparentul avantaj al frecvenței — pe care s-a pus mult temei în demonstrațiile anterioare privitoare la asimilarea diverselor texte cu circulație prin intermediul tiparului la sferele culturii populare — constituie piedica esențială în calea acceptării lor ca bunuri poporane. Și asta deoarece edițiile repetate, publicate în tiraje din ce în ce mai mari[12], punînd la îndemîna oricui textul integral, standard, împiedică dezvoltările libere și adaptările la condițiile de loc, timp și persoană, specifice circulației orale. Tendințele de tratare liberă a textului, după regulile oralității, sînt practic anihilate de posibilitatea contactului direct și permanent cu forma lui tipărită.

Aceasta a și făcut, dealtfel, în timpii moderni, ca textele literare — în speță romanele așa-zis populare[13] — deși difuzate în tiraje impresionante prin foițele periodicelor și prin broșuri seriale, să nu capete în nici un fel amprentele „poporanității", cu toate că, la un moment dat, ele deveniseră „populare", în accepțiunea dată de B.P. Hasdeu.

Va fi contribuit la aceasta și faptul că asemenea literatură nu a circulat decît accidental în mediile rurale[14], singurele în stare să digere corpurile străine[15] și să imprime pecetea poporanității, ce echivalează în cazul de față cu pecetea națională.

După cum, nu în ultimul rînd va fi intervenit și coordonata temporală. Căci oricît de „populare" vor fi fost aceste romane „haiducești", de „mistere", de „aventuri" etc., la un moment dat, ele au circulat, totuși, prea puțin timp pentru a putea vorbi de o împămîntenire a lor și cu atît mai puțin de o înrîurire exercitată de ele asupra culturii noastre arhaice, așa cum au exercitat-o, de pildă, cărțile populare în decursul a aproape patru sute de ani de circulație în limba națională.

Dar, fără să vrem, ne-am lăsat prea mult furați de soarta cărților populare, neglijînd destinul celorlalte texte cu difuziune prin scris în cultura română. O mai accentuată raportare la ele va fi de aceea binevenită, cu atît mai mult cu cît în felul acesta vom putea răspunde implicit, măcar în parte, celor trei întrebări nesoluționate: „cînd", „cum" și „prin ce" au fost înlocuite în circuitul scris, folcloric, cărțile populare?

---

[12] Din *Alexandria*, de pildă, sînt cunoscute 40 de ediții, iar din *Esopia* — 24!.

[13] Mai pe larg despre accepțiunea de „roman popular" și despre circulația lui în literatura română, vezi studiul *Romanul popular și studiul receptării. Considerații asupra romanului englez în circuit românesc.* de Ileana Verzea, publicat în chiar numărul de față.

[14] Ele fiind gustate cu precădere în mediile urbane și cel mult de către intelectualitatea satelor. Sugestivă în această privință ar fi cercetarea listelor de abonați pe care diversele reviste de tipul „Foaia pentru toți" — una dintre puternicile vehiculatoare ale literaturii de acest tip — le publică. Pînă atunci rămîn concludente concluziile Cătălinei Velculescu, prilejuite de analiza listelor de prenumeranți pe baza cărora au fost editate unele din cărțile apărute în prima jumătate a secolului trecut (C. Velculescu — V. G. Velculescu, *Livres roumaines à listes de souscripteurs. (Première moitié du XIX-e siècle)*, în „Revue des Études Sud-Est Européens", XII, 1974, nr. 2, pp.205—220; XIII, 1975, nr. 4, pp. 539—548); C. Velculescu, *Literatură beletristică în limba română și liste de prenumeranți. „Paul et Virginie" și „Erotocritul"*, în nr. de față).

[15] Vezi, între altele, paralelismul foarte interesant al lui M. Sadoveanu privitor la contribuția satului și a mahalalei (orașului) la crearea și vehicularea bunurilor artistice sau la adaptarea lor, din articolul *Despre lăutari (Opere*, IX, ESPLA, București, 1957, pp. 564—569).

Fără a dispune de toată documentaţia necesară, putem totuşi afirma cu certitudine că acestă schimbare esenţială în viaţa fenomenului analizat s-a produs în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi că ea reprezintă, înainte de toate, consecinţa firească a generalizării învăţămîntului — deci a răspîndirii ştiinţei de carte în straturi foarte largi — şi a înmulţirii considerabile a tipăriturilor.

Avînd posibilitatea să-şi procure cu destulă uşurinţă cărţile dorite — dovadă că acum ediţiile de cărţi populare se înmulţesc[16] — consumatorii de asemenea literatură renunţă la copierea manuală a textelor lungi, care le răpea un timp îndelungat sau care era răsplătită cu sume însemnate (în cazul cînd se apela la copişti profesionişti), lăsînd această sarcină în grija editorilor şi tipografilor. Dealtfel, sporirea tirajelor a dus concomitent la scăderea substanţială a preţurilor — exorbitante altădată —, înlăturînd şi cea de-a doua cauză pentru care în perioada anterioară se recurgea la copii manuscrise.

Paradoxal, însă, deşi cărţile populare, ce au constituit secole de-a rîndul literatura cea mai îndrăgită de popor, încetează treptat să mai circule prin manuscrise, practica vehiculării textelor literare pe această cale nu numai că nu dispare, dar capătă o amploare extraordinară, crescînd în intensitate pe măsura lichidării analfabetismului.

Se înţelege că în noile condiţii se schimbă nu numai conţinutul, dar şi funcţionalitatea şi înfăţişarea caietelor miscelanee. Faţă de epocile anterioare, cînd manuscrisele includeau cu precădere texte în proză[17] cu caracter epic, didactic şi religios, de largi dimensiuni, din a doua jumătate a veacului trecut încoace, ele înglobează aproape în exclusivitate texte lirice în versuri de mică întindere, de cea mai variată factură şi valoare : poezii culte, de autori celebri sau total necunoscuţi, creaţii poetice personale, romanţe, amintiri, răvaşe versificate, cîntece de lume, cîntece populare, şlagăre la modă, dar şi cugetări, texte de pluguşoare, colinde, oraţii de nuntă, scenete de teatru popular etc etc.

Drept urmare, manuscrisele moderne cu circulaţie folclorică îşi reduc proporţiile la dimensiunile unui album, ale unui caiet, ale unui carnet de purtat în buzunar, iar în cazul răvaşelor versificate, la dimensiunile unei simple foi volante — înţesată cu comunicări în proză şi versuri, sau numai în versuri, cu amintiri, cu texte de cîntece populare şi, nelipsit, cu multe desene cu valoare simbolico-criptică. Asemenea desene sînt prezente în număr considerabil şi în carnetele manuscrise şi cu atît mai mult în albume şi caiete. Fapt datorat, desigur, împletirii tradiţiei circulaţiei textelor literare prin copii manuscrise frumos ilustrate cu moda albumelor de salon, în vogă la mijlocul veacului al XIX-lea în lumea marii protipendade şi coborîtă apoi în straturile de jos.

[16] Şi e de presupus că ele au fost mult mai numeroase, dar nu s-au păstrat în fondurile marilor biblioteci, întrucît de regulă au avut o difuziune de colportaj, neinstituţionalizată. Fapt subliniat cu competenţă de unul dintre cercetătorii acestui fenomen: „Un studiu amănunţit asupra editării şi difuzării tuturor cărţilor populare ar scoate la lumină un material interesant, a cărui bogăţie poate să întrecă aşteptările noastre. El este însă greu de realizat din lipsa unor biblioteci cu o tradiţie serioasă mai veche. În Biblioteca Academiei R.S.R., nu se găsesc decît cel mult 10% din cărţile populare tipărite pe tot cuprinsul ţării" (Gh. Pavelescu, *Cărţi populare tipărite la Sibiu*, în vol. *Studii şi cercetări de folclor*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, pp. 137—158).

[17] S-a vorbit nu o dată de tendinţa evitării textelor în versuri sau de transpunere a lor în proză, în conformitate cu principiul „minimului efort".

Alta este și vîrsta și profesiunea copistului sau mai exact a vehiculatorului de texte prin scris. Dacă manuscrisele vechi constituie rodul îndelungatei trude a unor monahi, dascăli sau preoți de obicei în vîrstă, manuscrisele cu circulație din a doua jumătate a secolului al XIX-lea încoace sînt elaborate în marea lor majoritate de tineri înainte de a se căsători. Foarte multe aparțin epocii de încheiere a diverselor școli, sau perioadei stagiului militar, și sînt concepute ca monumente ale aducerii aminte, în care fiecare prieten lasă un semn. Situație caracteristică îndeosebi mediilor urbane.

La sate, ele sînt realizate cu precădere la vîrsta iubirii, mai ales de fetele ai căror iubiți sau soți sînt plecați în armată. Fapt pentru care caietele respective se transformă în adevărate colecții de cîntece, amintiri, cugetări și mai ales de răvașe versificate, din care posesoarele își extrag materialul necesar elaborării epistolelor, în cea mai mare parte cu conținut erotic[18].

Doar „versurile" de război și de emigrare — acele caiete sau scrisori conținînd relatări versificate ale întîmplărilor trăite de posesor (sau expediator) în diverse războaie sau în cursul călătoriei peste ocean, în America—, sînt redactate de oameni în vîrstă. Exemplul soldatului Vasile Tomuț (36—40 de ani)[19].

Fie și numai din succintele observații de pînă acum, se desprinde, credem clar funcționalitatea radical deosebită a vechilor manuscrise laice românești față de manuscrisele moderne de tip folcloric. Astfel, în timp ce primele erau concepute drept „cărți" de interes obștesc, nu o dată național, menite a se păstra și a fi citite de șiruri de generații (mărturie stau numeroasele însemnări ale copiștilor[20], prin care aceștia solicită îngăduință pentru eventualele greșeli săvîrșite, precum și notațiile celor care le-au

---

[18] Din păcate, aceste scrisori de mare frumusețe și de adîncă simțire, au fost distruse în cea mai mare parte a lor. Totuși unele dintre ele au ajuns pînă la noi grație cenzorilor militari, care le-au transcris în timpul celor două războaie mondiale (2 se vedea, între altele, colecțiile manuscrise realizate de I. V. Soricu — B.A.R., ms. rom. 5105—5106—5106 și de D. Șandru — Biblioteca Institutului de cercetări etnologice și dialectele. Bibliografia aproape exhaustivă a textelor din scrisorile soldaților din primul război mondial e indicată de Const. Brăiloiu în *Poeziile soldatului Tomuț din războiul 1914—1918*, București, 1944, p. 37). Nu avem însă garanția că ele au fost transcrise integral. E de presupus că cenzorii vor fi extras doar textele versificate, omițînd părțile în proză. După cum, e de bănuit că ei au copiat doar ce li s-a părut mai interesant. Cum procesul utilizării răvașelor versificate e încă viu, ar merita, poate, să se realizeze colecții de scrisori autentice, care să servească drept punct de pornire în cercetare științifică a fenomenului.

[19] C. Brăiloiu, *op. cit.*

[20] Reproducem cîteva însemnări finale după *Bibl. c.p.*, făcînd observația că ele au aspectul unor structuri mai mult sau mai puțin fixe: „Deci pentru această mă rog lui Dumnezeu/ de ertare și frățiilor voastre de îndreptare — scrie starețul și nacealnicul er[o]monah Pahomie la anul 1762, pe ms. *Florii Darurilor* BAR, ms. rom. 5454] — Cum nu este cu putință să fie ceriul fără de nuori și mare fără de valuri ⟨i⟩ și pămîntul făr de scîrbe, așe nu este cu putinț⟨ă⟩ să nu fie omul fără de greșală [...] pentru aceia mă rog să îndrepta⟨ți⟩ cu duhul blîndețelor or ce-ț⟨i⟩ găsi greșit în slove sau în cuvinte ..." Sau: „Iară cine să va tîmpla a ceti, și va afla greșit — notează copistul Nocolaus, la 1714, pe *Istoria Troadei* (Biblioteca „Astra" — Sibiu, CM 8) — să nu defaime, ce cu duhul blîndețelor să înderepteze, că precum nu iaste putință pămîntului fără de apă a fi, așa și scriitorului a nu greși ..." În sfîrșit, o însemnare finală de pe ms. *Istoriei lui Arghirie cum au învățat pre nepotul său, Anadam, învă⟨ță⟩tură frumoasă* (BAR, ms. rom. 5937): „Pentru aceasta ertați/ Și lui Dumnezeu pentru mine vă rugați/ Că precum ceriul rar se vede fără de noreală /Așa și firea omenească fără de greșeală ...".

citit de-a lungul timpului)[21], manuscrisele din ultimul secol au un caracter pronunțat intim, fiind concepute ca obiecte de uz strict personal (un fel de *aide mémoire*), sau de misive de comunicare cu cei dragi[22].

Spre a se ajunge aici, a fost, desigur, nevoie de o mutație radicală a gustului și de o desacralizare accentuată a cărții și a scrisului. Cert este că față de însemnătatea pe care manuscrisele din secolele XVI—XIX o aveau în ochii celor care le realizau, manuscrisele mai noi sînt tratate ca lucruri fără de importanță, fiind aruncate sau chiar distruse după căsătorie. Ca să nu mai vorbim de răvașele versificate care sînt încă și mai perisabile, dată fiind însăși constituția lor.

Aceasta nu înseamnă, însă, că manuscrisele moderne au o importanță reală mai mică decît manuscrisele epocii de aur, a circulației cărților populare.

Evident, prin conținutul și înfățișarea fiecărui exemplar în parte, ele se situează net sub valoarea manuscriselor de pînă la mijlocul veacului trecut. Prin totalitatea lor, însă, prin difuziunea extraordinară de ordinul sutelor de mii și chiar a milioanelor de exemplare (dacă luăm în considerație fiecare răvaș versificat ca un manuscris de sine stătător, cum de fapt și este), prin repercusiunile pe care le provoacă (sau mai precis le-au provocat) nu numai asupra folclorului, ci și asupra mentalității de tip poporan, ele sînt la fel de importante, dacă nu chiar mai importante.

Dealtfel, în condițiile actuale, cînd circulația orală a textelor poporane s-a îngustat sensibil, iar în anume zone aproape că a încetat, manuscrisele în discuție (cu toate operațiunile implicite pe care elaborarea și vehicularea lor le presupune : de la cîntarea și citirea în grup sau individuală, după diverse caiete, prealabilă transcrierii, echivalînd cu o preselecție ; la transcrierea propriu-zisă a pieselor îndrăgite dintr-un caiet într-altul sau scrierea lor din memorie, și redactarea răvașelor versificate din prefabricate cu largă circulație și elemente de legătură proprii și pînă la crearea deliberată de texte noi) au preluat, măcar în parte, funcțiile unor ocazii tradiționale de manifestări folclorice, menținînd în mod paradoxal vii atributele oralității.

Dintr-un moment neînsemnat de întrerupere al lanțului circulației prin viu grai și de fixare evident relativă a formei unor texte — cum și-a exercitat secole de-a rîndul atribuțiile — scrisul a ajuns să devină astăzi o modalitate fundamentală de perpetuare sub semnul oralității a unui imens material liric de origine poporană și cultă.

În felul acesta, treptat, circulația prin scris a textelor literare și paraliterare s-a constituit într-un veritabil liant între cultura arhaică și cultura modernă, ce a permis efectuare în timp a unui impresionant schimb de valori, cu efecte spectaculoase în ambele planuri [23].

---

[21] Pe ms. rom., 1766, din colecția B.A.R., de pildă, se găsesc 11 asemenea însemnări de lectură, făcute în decurs de cca 50 de ani, între 1781—1828 (cf. *Bibl. c.p.*, I, partea II, pp. 410—412).

[22] Se înțelege că trecerea de la un tip la altul de manuscrise miscelanee nu s-a făcut brusc. Tot secolul al XIX-lea este plin de manuscrise de tranziție, în care lirica erotică coexistă alături de rugăciuni și *Visul Maicii Domnului*, iar răvașele versificate — alături de vieți de sfinți.

[23] A se vedea, între altele, rolul jucat de asemenea caiete de „versuri", cîntece, irmoase în creația celui mai mare poet român, Mihai Eminescu.

Dar dacă rezultatele înrîuririi culturii populare asupra literaturii, artelor și științelor moderne sînt în genere bine cunoscute astăzi [24], fiind cercetate în continuare cu pasiune, nu același lucru se poate afirma despre reversul procesului, care a avut urmări nu mai puțin notabile.

În această direcție abia dacă au fost punctate timid cîteva repere, în special în sfera preluării de teme și motive literare [25] sau a repercusiunilor de natură prozodică [26], provocate de obișnuința scrisului și de contactul cu poezia cultă. Ceea ce nu lasă să se întrevadă mai nimic din vastitatea, diversitatea și continuitatea fenomenului.

Căci, circulația textelor de cea mai diversă natură, inclusiv de sorginte curat folclorică românească, a afectat neașteptat — deși nu întotdeauna ușor sesizabil — mai toate compartimentele culturii spirituale arhaice.

Astfel, spre a da cîteva exemple luate oarecum la întîmplare, e de bănuit că înlocuirea unora dintre vechile personaje ale mitologiei autohtone cu personaje familiare religiei creștine (dar care și-au pierdut esența cultică) s-a produs, cel puțin în parte, ca urmare a circulației textelor apocrife și eshatologice. Pentru noi, de pildă, e clar că episodul călătoriei Soarelui, împreună cu Moș Adam, la rai și la iad, din balada *Soarele și Luna*, transpune artistic o viziune mitologică puternic înrîurită de texte de tipul *Călătoriei la munci*.

După cum, legendele mitologice despre vremea de apoi, ca dealtfel și cele despre crearea lumii, înfățișează imagini sensibil retușate de circulația manuscrisă și apoi orală a unor legende de esență biblică (pătrunse mai ales prin intermediul cronografelor). Elementul autohton, străvechi, fiind învăluit aici într-o complicată dantelărie de aparență religioasă.

---

[24] Sinteza *Temelii folclorice și orizont european în literatura română* (Editura Academiei, București, 1971), elaborată de I. C. Chițimia, Ovidiu Papadima, Teodor Vârgolici, G. Muntean, Emil Manu, Marin Bucur, Viorica Nișcov și I. Oprișan, sub îngrijirea șt. a prof. Ov. Papadima, deschide largi perspective către profunzimea fenomenului, făcînd trimiteri bibliografice la cele mai importante cercetări în acest domeniu.

[25] Dintre lucrările și studiile mai importante de acest gen, citățm M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883 (referințe la influența exercitată asupra folclorului de *Sindipa, Bertoldo, Archirie și Anadan* și *Floarea darurilor*); N. Cartojan, *Înrîurirea „Alexandriei" asupra literaturii populare*, în „Convorbiri literare", XLIV, nr. 2, febr. 1910, pp. 602—614, reluată în *Alexandria în literatura românească*, București, 1910; V. Bogrea, *În jurul „Alexandriei", „Paștele Blajinilor" și altele*, în „Analele Dobrogei", III, nr. 3, mart. 1922, pp. 325—338; D. Simonescu, *Redacțiunea românească a „Vieții lui Varlaam și Ioasaf"*, în vol. *Încercări istorico-literare*, Cîmpulung Muscel, 1926, pp. 27—56; N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, I, 1929; II, 1938 (referințe speciale la înrîurirea exercitată asupra folclorului de *Alexandria, Esopia, Sindipa, Erotocritul* și *Halima*); C. H. Niculescu, *Motivul „Amărîtă turturică"* în „Studii italiene", II, 1935, pp. 220—222); M. Eliade, *Cărțile populare în literatura românească*, în „Revista Fundațiilor Regale", VI, nr. 4, apr. 1939, pp. 132—147; M. Golescu, *Cum arată inorogul și ce știu românii despre el*, în „Cercetări folclorice", I, 1947, pp. 62—76; I. A. Candrea. *Preminte Solomon*, în „Cercetări folclorice", I, 1947, pp. 91—106; I. C. Chițimia — Dan Simonescu, *Studiu introductiv* la *Cărțile populare în literatura românească*, I—II, E.P.L., București, 1963; I. C. Chițimia, *Problema raporturilor dintre cărțile populare și folclor*, în „Analele Universității București", Seria Filologie, X, 1961, nr. 23, pp. 57—70; C. Bărbulescu, *Analiza istorică a basmului românesc „Fata cu mîinile tăiate (A. Th. 706)*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 11, nr. 1, 1966, pp. 27—40; Ov. Papadima, *Motivul „scrierii pe cer" în literatura universală și în folclor*, în vol. *Folclor literar*, Timișoara, 1967, pp. 39—50 ș.a.

[26] Avem în vedere în special lucrarea *Introducere în istoria versului românesc*, de Ladislau Gáldi (Editura Minerva, București, 1971) și studiul recent: *Versificație și compoziție în baladele populare și în povestirile istorice în versuri*, de Mihai Moraru (în „Limbă și literatură", nr. 2, 1980, pp. 276—290).

Pe de altă parte, meteorologia și astrologia populară, ca să nu mai vorbim de medicina magică populară, sînt profund tributare gromovnicelor, trepetnicelor, rojadnicelor și calendarelor, chiar dacă uneori, mai ales în cadrul leacurilor și a amuletelor cu circulație prin scris au fost înglobate numeroase credințe și practici empirice autentice românești.

De asemenea, superstițiile poporane s-au îmbogățit și s-au modelat sensibil grație circulației manuscrise a trepetnicelor [27]. După cum paremiologia folclorică românească a absorbit copios din substanța cărților de înțelepciune populară și a textelor de cult cu circulație manuscrisă [28].

Lipsind, însă, verigile intermediare ale procesului de folclorizare ne vine astăzi foarte greu să distingem în aceste sectoare ceea ce este poporan autentic de ceea ce s-a infiltrat în substanța culturii arhaice și i-a fost adoptat de popor ca al său.

Mai lesnicioasă se dovedește operațiunea aceasta în cadrul obiceiurilor tradiționale de sfîrșit de an. Aici apare cu evidență — și cîteva manuscrise miscelanee cu circulație îndeosebi în Transilvania stau mărturie [29] —, că un lot însemnat de colinde, așa-zisele „coline religioase", precum și cîntecele de stea, provin din mediul mănăstiresc, fiind, probabil, la origine creații semiculte monahale.

Aceeași origine se pare că o au și oratiile de nuntă rostite în momentul despărțirii de părinți, așa-numitele *Iertăciuni* — discursuri de erudiție biblică, ușor fantezistă.

Semnificativ ni se pare faptul că deși toate aceste specii s-au impus circulației orale, răspîndindu-se pe întreg teritoriul țării și păstrîndu-se vii de cel puțin patru sute de ani, ele nu au căpătat decît parțial atributele poporanității, fiind resimțite pînă astăzi drept străine de către unii informatori. Motivația trebuie căutată, neîndoielnic, în uluitoarea lor difuziune prin tipărituri și mai ales prin intermediul manualelor școlare, ceea ce a dus în cele din urmă la „pietrificarea" lor, cum s-ar fi exprimat B. P. Hasdeu [30], la stoparea vieții lor prin variante.

Față de destinul acestor specii, teatrul popular de anul nou, deși creat pe tipare vizibil cărturărești, de diverși actori, studenți, profesori sau învățători, într-o epocă încă și mai recentă — încît putem aproape întotdeauna identifica sursele sale primare [31] —, a cîștigat rapid caracterele poporanității, fiind astăzi complet asimilat obiceiurilor tradiționale.

---

[27] O susținea, între alții, categoric și N. Cartojan. „Acolo, în lumea satelor — reflecta el în 1929 — cărțile acestea își continuă încă influența lor puternică. Nu există colț din arta și literatura populară, din ciclul tradiționalist al superstițiilor, care să nu fi suferit influența cărților populare" *(Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, București, 1929, p. VI).

[28] Pentru aceeași idee pleda și regretatul Traian Herseni (în *Cultura psihologică românească*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980, pp. 35), cînd observa: „Firește, nu trebuie pierdut din vedere nici procesul invers al răspîndirii proverbelor cărturărești — cum sînt, de pildă, « Proverbele lui Solomon » din *Vechiul Testament* — în mase, asimilate apoi și adeseori transformate după experiența specifică de viață a acestora și răspîndite mai departe pe cale orală". Dar, evident, observația de principiu datează de mai înainte.

[29] Am cita în primul rînd manuscrisele românești nr. 1652, 2242, 2747, 5188 și 6007 din colecția B.A.R. și ms. nr. 6 din Colecția Bibl. Filialei Acad. R.S.R., Cluj-Napoca.

[30] B. P. Hasdeu, *op. cit.*, p. XVII.

[31] Cercetările specialiștilor au pus în evidență că textele de teatru popular au fost create de persoane bine cunoscute în zonele în care acestea circulă, pornind de la unele producții literare aparținînd lui Matei Millo, V. Alecsandri, Petre Dulfu ș.a. (Vezi articolele de V. Adăscăliței, citate la nr. 2).

Factorul esențial în asimilarea sa la folclor l-a constituit, desigur, pe lîngă circulația manuscrisă intensă — oricînd demonstrabilă, de la o localitate la alta și de la generațiile mai vechi la cele noi — recrearea continuă sub semnul oralității. Căci deși „bandele" de actori populari au preluat textele de la înaintași, ei s-au străduit să le modifice mereu, practic în fiecare an, la fiecare nouă reluare, spre a le face mai atractive — fie introducînd cîntece folclorice — îndeosebi în teatrul haiducesc de tip vodevil —, fie recurgînd la străvechile comicării ale teatrului (magic) de măști (*Capra*, *Ursul*, *Cerbul* etc.).

De fapt, în cursul circulației, teatrul popular a fost structural remaniat, fiind propulsat constant spre spectaculosul de tip folcloric. E un exemplu tipic de felul în care o tradiție (și implicit textele ce-o deservesc) create pentru popor, devin realmente „poporane".

Am lăsat special la urmă problema circulației textelor autentic poporane prin intermediul scrisului, întrucît ea este mai aparte decît toate celelalte.

În mod aparent, vehicularea pe această cale nu impietează cu nimic asupra textului și a poporanității sale, din moment ce „originalul cel viu" — după cum observa B. P. Hasdeu — „continuă a se mișca și a se schimba după ce i s-a scos portretul" [32]. În realitate însă, efectele circulației scrise sînt sesizabile și aici. Și, în mod surprinzător, nu atît asupra „portretului" — ca să folosim metafora hasdeeană — ci asupra „originalului viu". Căci circulația prin intermediul manuscriselor și mai ales a tiparului face, pe de o parte, ca textul dat să fie vehiculat în toate laturile spațiului lingvistic, iar, pe de alta, ca el să capete o anume rigiditate formală. Învățîndu-l după un manuscris sau după o carte, omul din popor intervine, incontestabil, mai puțin în substanța lui decît dacă l-ar fi preluat direct de la altcineva.

Asemenea procese de circulație sînt de bănuit, chiar dacă nu întotdeauna pot fi și dovedite, în cazul unor piese folclorice prea evident uniformizate pe întreg cuprinsul țării. Ne gîndim, de pildă, la plugușorul cu bădica Traian, la conocăria cu reprezentarea nunții prin alegoria vînătorii [33], la unele colinde și sorcove etc. După cum, asemenea procese trebuie avute în vedere ori de cîte ori analizăm structura de ansamblu a folclorului românesc, difuziunea și rezistența lui în timp. Căci, fără o propulsiune exterioară, de tipul vehiculației prin scris sau prin intermediul tiparului, e greu de explicat destinul național și viabilitatea nefirească a unor producții cu caracter local.

Se desprinde, credem, de aici interesul cu totul deosebit al cercetărilor privitoare la ecourile circulației prin scris a textelor — nu neapărat de origine cărturărească — în substanța culturii arhaice. Necesitatea aces-

---

[32] B. P. Hasdeu, *ibidem*.

[33] Asemenea broșuri de colportaj, intitulate *Orații de nunți țărănești* sau *Colăcărițul și vornicițul* au fost tipărite, spre exemplu, pînă în 1945, la Editura Krafft și Drotleff, din Sibiu, veche de aproape o sută de ani (cf. Gh. Pavelescu, *Cărți populare tipărite la Sibiu*, în vol. *Studii și cercetări de folclor*, Editura Minerva, București, 1971, pp. 137—158). În orice caz, în 1885, învățătorul Gh. Constantiniu (din localitatea Mănăstirea Bistrița, com. Doamna, pls. Piatra — Muntele, jud. Neamț), indica, în răspunsurile date la *Chestionarul lingvistic*, al lui B. P. Hasdeu (ms. rom. 3428, ff. 237^{v} — 238^{v}), drept sursă a *Iertăciunii* transcrise, vol. *Orațiuni ținute la nunțele țărănești* Tipografia „Dor & Cucu", Lipscani, 3, București, 1882.

tui tip de investigații era, dealtfel, sugerată încă din 1929, de către N. Cartojan, cînd afirma: „În țesătura basmelor, a colindelor, a descîntecelor, a orațiilor de nuntă, a bocetelor etc. au pătruns o sumedenie de elemente din literatura scrisă. În iconografia populară, în picturile bisericești, în troițele ridicate de suflete pioase la răspîntia drumurilor, se găsesc o mulțime de scene inspirate din literatura religioasă apocrifă. Cunoașterea adîncită a acestor ramuri de literatură veche românească aruncă o lumină așa de vie asupra vieții sufletești a poporului nostru, încît studiul folclorului nu se poate despărți de acela al literaturii poporane scrise" [34]. Dar deși de atunci s-a scurs o jumătate de veac, faza programatică nu a fost, din păcate, depășită; cercetările literare (dedicate perioadei vechi) și cercetările folcloristice continuînd să curgă fiecare în albia lor, fără să se întîlnească decît accidental.

Ajunși în punctul final al acestui studiu — în care ne-am propus să sugerăm doar cîteva perspective asupra problemei abordate — ținem să subliniem încă o dată că scrisul nu a constituit niciodată în cultura română decît o piedică relativă în calea oralității.

Grație acestei particularități — specifică, desigur, și altor culturi, dar mult mai accentuată la noi [35] — el a putut nu numai să înlesnească larga difuziune a celor mai diverse bunuri culturale, preluate din toate zările patrimoniului spiritual al umanității, ci și să contribuie implicit la ajustarea lor în sensul caracteristicilor fundamentale ale culturii arhaice românești, facilitîndu-le, astfel, drumul spre circulația orală propriu-zisă și deci spre folclorizare.

De asemenea, dorim să accentuăm că circuitul valorilor culturale prin scris nu a cunoscut niciodată la noi un singur sens, respectiv dinspre formele culturii de tip citadin spre cultura de tip rural; ci întotdeauna s-a materializat într-o mișcare de tip flux-reflux, angrenînd în cadrul ei un impresionant potențial artistic — și nu numai artistic — de provenință poporană autohtonă [36], care a avut un rol substanțial în modelarea specifică a civilizației și culturii noastre moderne.

Așa încît, se poate susține pe deplin întemeiat că scrisul a îndeplinit în spațiul spiritual românesc rolul de nivelator între cultura străveche a pămîntului și formele culturale mai noi, în genere preluate de aiurea, specifice păturii instruite, contribuind, astfel, în mod dinamic, la crearea acelei „culturi comune" [37], ce a persistat la noi pînă tîrziu către mijlocul veacului al XIX-lea.

---

[34] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, I, 1929, p. VI.

[35] Fapt explicabil în cele din urmă prin însăși vigoarea culturii noastre populare și prin forța ei de înrîurire asupra tuturor elementelor pătrunse în sfera ei de manifestare.

[36] Și teza influențării profunde a cărților populare de către folclor în cursul circulației, cu punct de pornire în studiul lui B. P. Hasdeu, *Ochire asupra cărților poporane (loc. cit.)*, și susținut apoi de numeroși istorici literari, dar mai ales de I. C. Chițimia, este pe deplin întemeiată. (Vezi în special studiile: *Les livres populaires dans les littératures slaves et la littérature roumaine, leur fonction littéraire nationale et l'importance en plan universal*, în „Romano-slavica", 1968, nr. 16, pp. 257—271 și *Comparatismul și perspectivele lui în studiul cărților populare*, în vol. colectiv *Studii de literatură comparată*, București, 1968, pp. 113—120).

[37] De care vorbea recent Alexandru Duțu (în articolul *Oralitatea, cultura scrisă și problema specificului*, „România literară", XIII, nr. 32, 7 aug. 1980, p. 8), adoptînd o fericită formulare propusă de Peter Burke în lucrarea *Popular Culture in Early Modern Europe* (London, Temple Smith, 1978).

LITERATURĂ BELETRISTICĂ ÎN LIMBA ROMÂNĂ ŞI LISTE DE PRENUMERANŢI. „PAUL ET VIRGINIE" ŞI „EROTOCRITUL" (I)

CĂTĂLINA VELCULESCU

Dacă traduceri de beletristică în limba română s-au tipărit încă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, apelul la subvenţionare prin plată anticipată duce pentru prima dată la o realizare concretă abia în 1831, prin apariţia la Iaşi a romanului *Paul et Virginie*, sub forma românească dată de Iancu Buznea. Umbrită mult timp de interesul pentru literatura de înţelepciune sau pentru cărţile de istorie, literatura de delectare cunoaşte, după 1830, în Principatele Române, „o ecloziune spectaculoasă", pregătită de îndelungi transformări prin care „valorile sentimentale sînt acceptate deliberat, în măsura în care nu minează prestigiul valorilor intelectuale cultivate în cultura scrisă din secolele anterioare" [1].

Prezenţa la noi a cărţii lui Bernardin de Saint-Pierre (pe atunci editată, reeditată şi de mai multe ori tradusă în ţările Occidentului) se explică prin evoluţia unei anumite direcţii anterioare, legată de soarta altei scrieri beletristice traduse în limba română, a doua tipărită cu listă de prenumeranţi (la Sibiu, în 1837), anume *Erotocritul* poetului cretan Vincenţiu Cornaros [2]. Cunoscut în variante greceşti, *Erotocritul* a primit către sfîrşitul secolului XVIII de două ori formă românească, iar uneia din traduceri i s-a făcut apoi, cu oarecare îndemînare artistică, şi o prelucrare (probabil de Vasile Vîrnav din Botoşani) [3]. Numeroasele copii manuscrise păstrate pînă în zilele noastre, ca şi ediţia lui Anton Pann, mărturisesc cît de strînsă era legătura între poemul cretan şi cerinţele de moment ale literaturii în care fusese introdus.

În primul miscelaneu (datînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea) ce păstrează o formă românească a vestitului poem cretan,

---

[1] Alexandru Duţu, *Cultura română în civilizaţia europeană*, Bucureşti, 1978, p. 182—220; idem, *„Livres populaires" allemands dans la culture roumaine à l'époque des lumières. Un cas insolite* în *Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum roumanischen Volksbuch*, hgg. Felix Karlinger und Dieter Messner, Red. Angela Birner, Seekirchen, 1977, p. 2—14.

[2] Pornind din medii diferite, *Erotrocritul* (prelucrarea făcută la mijlocul secolului XVII, de Cornaros, poet cretan, după romanul francez courtois, *Paris et Vienne)* şi *Paul et Virginie*, apărut în 1787, în Franţa iluminismului şi sentimentalismului, au, neîndoielnic, mari deosebiri, dar şi o serie de elemente comune, ce îndreptăţesc apropierea — făcută dealtfel şi de Ovidiu Papadima în *Ipostaze ale iluminismului românesc*, Bucureşti, 1975, p. 227.

[3] Nicolae Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, vol. II (ed. I, 1938), ed. II, 1974, p. 425—444; Leandros Vranoussis, „Ἕνα εἰκονογραφημένο χειρογράφο τοῦ Ἐρωτοκρίτου..." *(Un manuscris ilustrat al „Erotocritului" la BAR)*, „ΗΩΣ" Atena, VII, 1964, nr. 76—85, p. 449—456.

se găsește transcrisă doar o variantă substanțial prescurtată a lui [4]. Copiștii (un Enachi, tîrgovăț din Tighina, fiu de hagiu, aflat pentru o vreme într-o dugheană din Iași și un Agapie, fiul lui Ioan din Chișinău [5]) au strîns la un loc cărți îndelung citite, precum *Trepetnicul* și *Avestița* sau istorisiri cu profiluri diverse, dovedind că în gustul epocii convietuia înclinarea către disputa sapientiată cu cea către textul de acțiuni războinice sau de aventuri fantastice ori reale. Vechea *Alexandrie* și *Istoria Troadei* stau alături de mai nou tradusele *Sindipa* și *Archirie și Anadan*.

Stihurile despre uciderea lui Grigore Ghica, domnitorul Moldovei, compuse îndată după 1777 (cînd vestea asasinatului ordonat de turci, dar instigat de alții, îi zguduise pe contemporani), stihuri însoțite și de un desen ilustrativ, certifică interesul acut pentru evenimentele zilei. Dar, cele mai numeroase rămîn totuși paginile de hagiografie, cu eroii lor uniți prin legături complexe de lumea culturii tradiționale : Gheorghe, Teodor, Ioanichie cel Mare, Pavel Mărturisitorul, Eustatie Plachida, Alexie. Tot în acest miscelaneu, transcris pe la 1777 și în anii următori, se păstrează povestiri cu tîlc, de un incontestabil pitoresc, ce au dispărut apoi, înlocuite de nuvele și „romanțuri" : *Amon și Fisoghie* (preluată din *Fiore di virtu)*, vătahul de tîlhari, jupîneasa cu „pruncu negru ca un harap" (din *Minunile Precistei)*. Se mai reține deasemeni descîntece ori leacuri (recomandări de comportare, rețete pentru preparate medicinale din ierburi), unele scoase din „carte a patru (sic) a lui doftor Simun Siriniuș, de erbăriile lui", altele de probabilă circulație folclorică : „Bună sară, crai nou cu cunună de aur în cap, cu petre scumpe de mult preț, lună luminată ..."

O mențiunare aparte merită versurile cuprinzînd nu doar răspînditul *Cîntec al pustiei* („Fi-voi sălbatecă fiiară / Lăpădînd lumea afară" ; „Ramurile tale-ți pleacă, / Ca ruga să mi se treacă" ; „Și la mijloc de noapte / Nu mă-nfricoșa cu moarte"), ci și altele, mai puțin cunoscute auzului nostru, ușor stîngace, dar cu o suavitate neîndoielnică (și — pe atunci — la fel de îndrăgite) : „Și sînt toate trecătoare / Ca o umbră, ca o floare", „Căci cinste, slavă, bogăție, / Neamul mare și boerie / ... Să folosească nu poate" ; „Iar mai vîrtos de toate, / În ceasul cel de moarte, / Să-mi stai atunci-nainte, / Să mă bucur văzîndu-te" ; „Ferește-mă de nevoi, de vrăjmași, de oameni răi".

Din însemnările de cititor, înțelegem că manuscrisul despre care vorbim nu a depășit lumea de orășeni cu oarecare stare, căreia îi aparținea primul copist (un căpitan, un preot) sau cea de boiernași (precum descendenții acelor ctitori ai schitului Hîrșovița [6], din familia Caracaș, care îl citeau încă la 1826).

---

[4] Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, coordonare științifică și prefață de I. C. Chițimia, București, 1976—1978, p. 197—210. (În continuare vom cita: *Bibl. c.p.)*; B.A.R., ms. r. *4104*.

[5] Gabriel Ștrempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, București, 1959, p. 3, 63. (În continuare: G. Ștrempel, *Copiști)*.

[6] Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 361. Membri ai familiei Caracaș (sau Cărăcaș) din Moldova semnează, în afară de ms. aici discutat, pe ms. rom. BAR *1264*, în anul 1778 (G. Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, București, 1978); ms. rom. BAR *3521*, tot în 1778 *(Bibl.c.p.*, p. 65). Pentru istoricul familiei de medici aromâni Caracaș, așezați în Țara Românească în 1781, vezi N. Vătămanu, *Originile medicinii românești*, București, 1979, p. 133—134.

Una din ultimele copii păstrate, ale *Erotocritului*, a fost scrisă prin 1827 (trecuse o jumătate de secol de la cea analizată mai înainte), de un zapciu, Costache Mantheu. Acest „tovaroş" al „dumnealui coconul Ioniţă Brătian" se afla pe atunci la Şuici (sat de baştină al Brătienilor), pe apa Topologului, în slujba boierilor ispravnici Iancu Ralet — căminar — şi Constandin Lazăr — paharnic [7].

Ici şi colo se mai ivea ciuma (cînd s-a tipărit la Iaşi *Paul şi Virginia*, în varianta lui Iancu Buznea, oraşul se pustiise de holeră), dar cei rămaşi îşi urmau viaţa obişnuită. Costache Mantheu, în ceasurile lui de odihnă, transcrie cu grijă, la începutul şi la sfîrşitul unei „cărţi" voluminoase, povestirile (în proză presărată cu versuri) despre întîmplările atît de asemănătoare ale lui Filerot [8] şi ale lui Erotocrit. (Pentru cel din urmă, reţine nu varianta scurtă, ci pe cea dezvoltată, singura care se impusese cu vremea.)

Textele pe care le-a copiat au fost alese de zapciul din Şuici ca un răspuns la necazurile sale. „Între aceşti pătimaşi / Fost-am şi eu, scrăitorul, pătimaş. / Gustatu-i-am dulceaţa /, Şi puţin erea de a-mi răpune vieaţa", notează el pe una din ultimile file ale manuscrisului.

Nu frumuseţea versurilor — prozaice şi fără fluenţă — ne atrage atenţia, ci mărturia grăitoare pe care o aduc despre valoarea acordată literaturii sentimentale, de omul de rînd al acelei vremi: „Dintr-aceste doao istorii alese / Ce într-această carte să vede, / Ce dintîi, a lui Filerot cu Antusa, / Ce de-al doile, Erotocrit cu Aretusa /, Care măcar că din vechime să arată / Dar paradigmă ne este lăsată / Ca amor vrînd cinevaşi să prinză / Mai sus hîrzul să nu şi-l întinză. / Că de au pătimit aceştia ce să arată / Fiind fost împodobiţi cu darurile ce să arată, / De înţelepciune adăpaţi / Şi de frumuseţă îndestulaţi ! / Dar vitejiia, / Care au covîrşit hotarul firii !" ... Copistul, transcriind literatură, se ostenea nu ca să-şi treacă uşor timpul, ci căutînd o „pildă", o „paradigmă", din care să desprindă un model. Cînd acţionezi în împrejurări similare, „gîndeşte la Filerot . ... / Apoi socoteşte şi pentru Erotocrit /", mai adaugă el.

Cei care completează filele din manuscris rămase albe, nu mai transcriu nici *Alexandria*, nici *Sindipa*, nici *Archirie şi Anadan*, ci *Istoria Troadei*, unde povestea de dragoste se transformase, prin încălcarea normelor de conduită socială, într-o tristă poveste de război.

În locul hagiografiilor [9] apar doar cîteva rînduri despre „aducerea moaştelor ... părintelui nostru ... Nicolae"; sînt însă notate treptat,

[7] *Bibl. c.p.*, p. 203—205; BAR ms. rom. *5967*. La I. C. Filitti, *Catagrafie oficială de toţi boierii Ţării Româneşti la 1829*, Bucureşti, 1929, apare un „Costandin Lazarul", paharnic din satul Vîlsăneşti, judeţul Romanaţi şi un „Ioan Ralet", clucer mare, locuind în Bucureşti, în „mahalaoa Biserichii Albe". În încercarea de a reconstitui mentalitatea lumii în care a circulat acest manuscris, ne ajută volumul lui Vl. Diculescu, *Viaţa cotidiană a Ţării Româneşti în documente. 1800—1848*, Cluj, 1970 (Mai ales capitolul *Familie, moravuri*, p. 175—217).

[8] Despre *Filerot şi Antuza*, vezi *Bibl. c.p.*, p. 234—242. În 1857, *Filerot şi Antuza* a fost prelucrată şi imprimată (tot cu listă de prenumeranţi) la Brăila, de Radu S. Campiniu. Lista de la sfîrşitul cărţii ne spune prea puţine lucruri, pentru că la acea dată cei mai mulţi cumpărători nu-şi mai menţionau apartenenţa socio-profesională. Deşi prelucrătorul ne avertizează că, întîrziind primirea hîrtiilor, nu poate să dea numele tuturor abonaţilor, din cele publicate se înţelege că a apelat mai ales la oraşele apropiate de Brăila. Din cele 97 de persoane înscrise (care cer 122 exemplare), 56 sînt chiar din Brăila (81 exemplare), 24 din Buzău şi 17 din Galaţi.

[9] Ca şi *Alecandria*, *Sindipa* etc., hagiografiile continuă să circule în epocă. Aici ne referim doar la o anumită modalitate de grupare.

cu mare grijă, articole din tratatele de la Akerman (1826) și Adrianopol (1829) și se descriu granițele județelor Mehedinți, Gorj, Argeș, Muscel. Copiștii rețin îndrumări necesare ocupației lor, fără a neglija mesajul *Erotocritului*.

În februarie 1839, se transcriu versuri „din ale lui monsiu Triandafil Pănescu, rezilieri de Singurătatea Movrinștenilor". În timpul scurs de la alcătuirea primului codice care cuprindea și *Erotocritul*, se produsese o vizibilă schimbare de mentalitate. „Nimic mai dulce decît amorul, Cînd n-am odihnă zioa, nici noaptea, gîndind la tine", ne spune „monsiu Pănescu", asigurîndu-și „amoreza" că „Și în lumea cealaltă tot robul tău voi fi". „Vesel și dorind cevași", rezilierul de pe malul Topologului notează : „Curge rîul cu murmure-n rîulețe se-npărțind / Copaci, plante-nsuflețește, livezi, grîne, rodnicind. / Mă duc să privesc acolo, sup pomi să mă tăvălesc / Să m-adăp din rîulețe, cu verdeți să mă-nvelesc, / Să-mi sun fluta, să mă bucur, să cînt cîntece d-amor".

După obiceiul vremii, copistul și-a luat probabil versurile ce-i plăceau din vreun caiet ce-i căzuse sub ochi, caiet al cărui nivel îl putem defini și după lexic. Reflectînd „asupra credinței unei amoreze după plecarea amorezului ei", versificatorul ne spune : „Sună valea și răsună, arburii, gemînd, trosnesc. / Rîul, pietrele-n durere, auz că se văetesc. / Într-aceste, ele toate să mișcă compătimind / Cu o damă ce suspină, în necazuri se privind / ... etc.

Cel puțin unele din rețetele de leacuri transcrise par a proveni din ale lui „monsiu Triandafil" : „pentru sfrănție", „boala frînturii", „de lipirea perdelii ochiului", „de asurzeala urechilor", precum și pentru mușcături de șarpe veninos, guștер, ori de animal turbat.

Aceleiași perioade îi aparțin și ecouri ale stării de spirit create de reînființarea armatei române : „Semnul de război să dete, aerul e-nsgomotat / : Armele ! și Eho iară „Armele" mai depărtat. / Pă cîmpie răspîndite scadroanile tropoesc, / Decît crivățul mai iute, din tot locul năvălesc / Și ca doao aripi negre deodată să întind, / Din coastele cele dese de lăgioane șiruind".

Din poeziile lui Barbu Paris Mumuleanu circulau anonim versurile cu rezonanțe iluministe : „Fraților simbatrioți, / Un veac nou ni s-a ivit ; / Cu bune lumini spre toți, / Științe au înflorit ! / ... Tu, Patrie, pînă cînd / Să tot suferi defăimări ? / De ce-ngăduiești, gemînd, / Mii de hule și bîrfări ? / Pune stavilă, poprind / Gurile ce clevetesc ..."

Comparînd rîndurile „despre amor" și pe cele despre „glasul trîmbiții" și „patrie" cu versurile ce însoțeau *Erotocritul* în miscelaneul scris cu o jumătate de veac mai înainte, înțelegem ce schimbări se produseseră în mentalitatea cititorilor, dar și ce anume trăsături se perpetuau.

Însemnările făcute de copiști, de cititori și posesori [10] ne sugerează că *Erotocritul* în variantă românească a circulat cu deosebire între tîrgoveți, slujbași provinciali, oameni de pe treptele medii ale ierarhiei bisericești și boieri fără vreun rang mai de seamă (chiar dacă erau descendenți ai unor de mult cunoscute familii). Din păcate, nu știm cine a cerut și a plătit executarea acelui încîntător manuscris copiat în 1787 de Ioniță logofătul și ilustrat de logofătul Petrache, ce-și schițează și autoportretul [11].

[10] *Bibl.c.p.*, p. 197—210.

[11] G. Popescu-Vîlcea, *„Erotocritul" logofătului Petrache*, București, 1978.

Pentru prelucrarea în neogreacă a lui Dionisie Fotino, tipărită la Viena în 1818 (editura Hirschfeld), cercul de audienţă este în bună măsură altul, semn că opţiunea era determinată de limbă şi nu de conţinut. Editorul îi dă cărţii o înfăţişare oarecum de lux, cu gravuri semnate de specialişti vienezi, cunoscînd prea bine gusturile presupuşilor cititori. Din cei 206 abonaţi, care iau 237 volume, 164 se înscriu la Bucureşti, 28 la Iaşi, 7 la Viena (3 fiind „englezi filoeleni") şi tot 7 la Constantinopol [12]. Unii nu-şi declară starea socială (recunoaştem printre ei mulţi greci), alţii — cei mai numeroşi — au ranguri boiereşti mici sau mijlocii. Dar caracteristica acestei liste se conturează din prezenţa unor cumpărători, din cele mai de sus pături ale societăţii. Cele trei „prea strălucite beizadele" (din Bucureşti) se numesc : Şutzu, Ghica, Caragea. 34 boieri (55 volume) din Bucureşti şi Iaşi sînt : „mari bani", „mari vornici", „mari vistieri", „mari logofeţi", „mari hatmani" şi poartă nume cu rezonanţe istorice : Brâncoveanu, Ghica, Golescu, Creţulescu, Văcărescu, Racoviţă, Sturza, Balş, Roset etc. etc. De la Constantinopol prenumeră însuşi Mihai Şuţu, „prea ilustrul mare Dragoman al Puternicei Împărăţii Otomane", iar dintre „filoelenii englezi" de la Viena unul — North Gilfords — este conte. Nici un subscriitor nu este — sau nu ţine să declare că ar fi „sub-prefect", „rezilieri", „fiu de hagiu", „cofetar", „pietrar" etc.

Dionisie Fotino a rămas cunoscut mai ales ca autor al *Istoriei Daciei*, editată la Viena în 1818—1819, dar scrisă în casa şi cu concursul marelui boier Iordache Filipescu din Bucureşti, care-l ocrotea pe autor de pornirile răzbunătoare ale voievodului Caragea [13]. Transpunerea *Erotocritului* din ceea ce i se părea serdarului Dionisie a fi „vechiul dialect grecesc cretan cu expresiuni dialectale urîte şi barbare" în „limba vorbită de azi, cea împodobită şi dulce, a învăţaţilor greci ai neamului nostru" [14], o făcuse „în timpul /său/ liber, în chip de recreaţie" (cu alte cuvinte, în chip de „zăbavă") „*din îndemnul prietenilor ... cultivaţi şi nobili din Bucureştii Valahiei*". Deşi atît de sensibil la sunetul „barbar" al limbii sau la cel „împodobit şi dulce", gata să diversifice versificaţia „ca să placă tinerilor cititori", Fotino are mai ales un alt mod de a aprecia literatura beletristică, străin de orice criteriu estetic, dar în perfect consens cu afirmaţiile unor contemporani ai săi : „acest roman fiind unul din cele mai morale, sper să placă, de asemenea sper că criticii drepţi, după ce vor pătrunde bine sensul chestiunii, nu-l vor ataca, fiindcă nu numai că el nu e vătămător (după cum îl cred unii dintre noi, stăpîniţi de prejudecăţi, că ar înfăţişa tinerilor puterea amorului) dar, dimpotrivă, învaţă cu pilda sa pe tineri şi tinere, să nu cedeze uşor şi necugetat imboldurilor amorului" [15].

---

[12] Pentru această listă de prenumeranţi, publicată parţial de Nicolae Iorga şi integral de Nicolae Cartojan, vezi şi Filippos Iliou, Βιβλία με συνδρομητές. I... (1749—1821), „Ὁ Ἑρανιστης" XII, 1975, p. 101—179 (rec. C. Papacostea Danielopolu, R.E.S.E.E., XV, 1977, nr. 4, p. 801—802).

[13] Dim. R. Rosetti, *Dicţionarul contimporanilor*, Bucureşti, 1897 *(Dicţ. contimp)*; Mihai Caratașu, *Dyonysios Photinos de Patros et son „Histoire de l'Ancien Dacie"*, în *Akten zum ersten Kongress für Peloponnesische Studien*, 1976, Sparta.

[14] Peste aproape un secol şi jumătate, C. Th. Dimaras scrie despre Dionisie Fotino că „a considerat oportun să dea o versiune /a *Erotocritului*/ în **limbajul rece** (subl. n.) folosit în vremea lui". *(Istoria literaturii neogreceşti*, Bucureşti, 1980, p. 120).

[15] Ion Bianu, Nerva Hodoş, Dan Simonescu, *Bibliografia română veche. 1508—1530*, vol. III, Bucureşti, 1936, nr. 997.

De la prelucrarea lui Dionisie Fotino (care adăugase textului cîntece neogreceşti cunoscute mai ales în Principatele Române) a pornit şi traducerea în limba română (tot în versuri) a lui Anton Pann şi Tudorachi Iliad [16]. Din lista de prenumeranţi a ediţiei imprimate la tipografia lui Georg Closius, la Sibiu, în 1837, deducem că varianta în limba română este susţinută de cumpărători proveniţi din acele medii sociale în care circulaseră şi vechile traduceri în proză. Factorul limbă precumpănea asupra factorului timp în determinarea sferei sociale de audienţă a unuia şi aceluiaşi conţinut.

La ediţia lui Anton Pann s-au înscris 198 cumpărători, care au luat 273 volume [17]. Cei mai numeroşi prenumeranţi (85%, cerînd însă numai 50% din volume) sînt prenumeranţi ce nu îşi declară nici starea socială, nici meseria. Asupra acestei categorii şi a semnificaţiei ei ne-am oprit pe larg altădată. Aici amintim doar că se compune de obicei din oameni care fie că nu vor să se laude cu poziţia lor socială, fie că nu au cu ce se lăuda. La Anton Pann, majoritatea aparţin celor din urmă.

Patru cunoscuţi librari din Bucureşti iau 14% din volume (deci se situează pe locul doi ca putere de cumpărare): Iosif Romanov (cel care în 1857 va încerca să iniţieze un program de traduceri din literatura universală, ca altă dată Heliade şi I.D. Negulici), Iosif Popovici, Visarion

---

[16] Anton Pann (el însuşi prenumerant, alături de Timotei Cipariu, la cartea lui Grigore Pleşoianu, din 1830, *Frumoase dialoguri franţezo-româneşti*) a mai apelat la sprijinul subscriitorilor şi pentru alte volume în afară de *Erotocrit*. Cele mai numeroase lucrări astfel apărute aduc înnoiri în domeniul muzicii, preluînd o acţiune începută — ca şi în cazul scrierii lui Cornaros — de Dionisie Fotino, al cărui elev fusese Pann, precum şi — dealtfel — al lui Petre Efesiul, zis şi „Petru din Vlahia". Pentru importanţa schimbărilor introduse, vezi Gregorio Stathis, *I sistemi alfabetici di scrittura musicale per scrivere la musica bizantina nel periodo 1790—1850*, „ΚΑΗΡΟΝΟΜΙΑ", Tesalonic, IV, 1972, nr. 2, p. 365—402, şi Macarie Ieromonahul, *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1979, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Titus Moisescu. În afară de cărţile de muzică, mai au liste de prenumeranţi un *Proschinitar* (descriere a locurilor mai des cercetate de călători, în Palestina), 1852; o carte de colinde: *Versuri muzicești* — 1830, deci o timpurie culegere de folclor, şi *Hristoitia* — 1834, prelucrare a unuia din cele mai răspîndite „manuale de bună purtare şi în acelaşi timp de înţelepciune" (Vezi Anton Pann, *Scrieri literare*, 3 vol. Bucureşti, 1963, ediţie Radu Albala şi I. Fischer, prefaţă de Paul Cornea; Ovidiu Papadima, *Anton Pann*, Bucureşti, 1969; Al. Duţu, *Cărţile de înţelepciune*, Bucureşti, 1972; Cornelia Papacostea-Danielopolu, *Intelectualii români din Principate şi cultura greacă. 1821—1859*, Bucureşti, 1979).

Tudorache Iliad (Teodor M. Eliat) este cunoscut mai ales prin traducerea din greceşte şi tipărirea în 1837 a poemei vistierului Stavrinos: *Vestitele vitejii ale lui Mihai Vodă* (imprimată pentru prima dată la Veneţia, în 1638, apoi reeditată de numeroase ori, considerată carte populară grecească, folosită parţial ca izvor istoric de cronicarii români).

[17] În lucrările anterioare despre listele de prenumeranţi ne-am referit constant la numărul de volume plătite, nu la numărul persoanelor înscrise. Chiar dacă aici amintim şi numărul persoanelor, demersul statistic se referă în continuare la volume, pentru că am considerat dorinţa şi puterea de cumpărare un element definitoriu. Vezi C. Velculescu, V. G. Velculescu, *Livres roumaines à listes de souscripteurs (Première moitié du XIXe siècle)*, „Revue des Études Sud-Est Européens", XII, 1974, nr. 2, p. 205—220; XIII, 1975, nr. 4, p. 539—548 „Synthesis", II, 1975, p. 85—97. Vezi cartea recent apărută: Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, Bucureşti, 1980, p. 142—213.

Tot un demers statistic, utilizînd mijloace matematice moderne, dar dispunînd de un material incomparabil mai bogat, întreprinde un grup de cercetători de la Universitatea New Castle upon Tyne: P. J. Wallis, *Book Subscription Lists*, „The Library", 1974, nr. 3, p. 255—286; idem, *The social Index. A New Technique for Measuring Social Trends*, University of New Castle upon Tyne, 1978.

Russo (Rusu), cu prăvălii lîngă Bărăţie, asemeni lui Gheorghe [18] (sau după indicaţia din lista abonaţilor la *Dascăl pentru limba franţuzească*, 1832, a lui Gherasim Gorjan: „preacinstitul neguţător şi librer de felurimi de cărţi, domnul Gheorghe Pătru Bărăscu").

Prezenţa atît de eficientă a librarilor printre prenumeranţi se datorează îndemînării negustoreşti a lui Anton Pann, care apela simultan la toate formele de distribuire a cărţii din acea vreme.

Însuşi Tudorachi Iliad, „ajutătorul la traducerea aceştii *Istorii*", se înscrie pe listă cu 10 exemplare, prevăzînd probabil efectul de reclamă al gestului său. Pann izbuteşte să stîrnească şi interesul unui inginer: Ioan Prediteci din Bucureşti [19], deşi lipsa de participare a celor ce-şi cîştigau existenţa din ocupaţii „intelectuale" apare ca o constantă a listelor de prenumeranţi la literatura beletristică (lumea şcolii am tratat-o ca o categorie aparte, avînd o sferă de interese bine delimitată).

Numărul de volume cerut de fiecare din categoriile sociale pe care le vom menţiona în continuare în ordinea descrescătoare a puterii lor de cumpărare, atinge doar 3%, pînă la 6%. Reţinem diversitatea preocupărilor, în cadrul stării de mijloc, căreia îi aparţin toţi cei abonaţi.

Între persoanele cu ranguri întîlnim abia cîteva nume de boieri mai importanţi (logofătul Constantin Olănescu, paharnicul Ianiki Nica [20]), dar o mulţime de pitari, cluceri, slugeri, numiri ce puteau fi cîştigate — după cum se ştie — de cei care strîngeau oarecare avere.

Subscriitorii din organizarea bisericească sînt preoţi sau monahi şi îndeosebi cîntăreţi bisericeşti („muzici eclesiastici"), prieteni — probabil — ai traducătorului. Nu ezită să-şi mărturisească interesul pentru *Erotocritul* un om ca Nicolae Bălăşescu[21], cărturarul ardelean care va participa la evenimentele de la 1848, alături de August Treboniu Laurian, Simion Bărnuţiu, Timotei Cipariu. El era inspector şi profesor la de curînd

---

[18] N. Ioniţiu, *Istoria editurii române*, Bucureşti, 1944; Ioan Lupu, Nestor Camariano, Ovidiu Papadima, *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti*, vol. I, p. I—III, Bucureşti, 1966—1967 (În continuare: *Bibl. per. rom.*); Paul Cornea, *O întreprindere editorială bucureşteană* ..., în *Oamenii începutului de drum*, Bucureşti, 1974.

[19] Acelaşi inginer prenumerase în 1832 la *Dascălul de limba franţuzească* al lui Gherasim Gorjan.

[20] În *Catagrafia* pentru anul 1829, publicată de I. C. Filitti, Constandin Olănescu apare tot ca paharnic, cu moşie în Vlaşca.

[21] Dim. R. Rosetti, *Dicţ. contimp.*; Mircea Păcurariu, *Profesori transilvăneni la şcolile teologice din Ţara Românească şi Moldova în secolul al XIX-lea*, „Mitropolia Moldovei", XLIV, 1968, nr. 1—2; I. Lupu, N. Camariano, O. Papadima, *Bibl. per. rom.*

Nicolae Bălăşescu a apelat el însuşi la sprijinul subscriitorilor, pentru a-şi tipări un *Dicţionar latin-român* (apărut fragmentar la Sibiu, în 1848) şi — lucru ce nu a izbutit — o *Enciclopedie bisericească* sau *Dicţionar biblic, biserico-istoric, arheologic şi teologic, despre legea mozaică, Talmud, biserica cristiană şi mahomedană.*

Mare admirator al lui Samuil Micu Clain, Nicolae Bălăşescu dovedeşte prin tot ce a scris o bună cunoaştere a literaturii române anterioare. Prefaţa la *Gramatica română* (ce i-a apărut la Sibiu, în 1848, la tipografia lui Georg Closius, unde se dusese şi Anton Pann cu *Erotocritul*) poartă titlul *Istorie pe scurt a literaturii gramatice române.* Fiul de ţărani din Haşag afirmă aici că activitatea cărturarilor înaintaşi, de la cei care au tipărit în 1580, la Braşov, *Cazania*, pînă la Ienăchiţă Văcărescu sau Eliade Rădulescu, reprezintă un neîntrerupt efort de cultivare a limbii literare comune pentru toţi românii răspîndiţi pe o arie largă, atît în nordul, cît şi în sudul Dunării. (Este păcat că în *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Bucureşti, 1979, nu i s-au acordat cîteva rînduri şi lui Nicolae Bălăşescu, comparabil cu Vasile Popp sau Ion Codru Drăguşan, prin atenţia acordată istoriei limbii literare.)

înființatul seminar teologic (1836) din București, tot așa cum profesor, dar la Buzău, era transilvăneanul Dionisie Romano, viitor director al seminarului din București (ceea ce nu-l va împiedica să participe, ca și Bălășescu, la revoluția de la 1848) [22].

Mai cumpără *Erotocritul* și profesori (șapte la număr) de la școlile publice din București, Cîmpulung-Muscel, Pitești, Rîmnicul Vîlcea. Unul dintre ei, Dimitrie Jianu [23], tradusese *Filosoful indian* al lui Chesterfield (vezi în continuare partea a II-a) și publicase la Sibiu două cărți (una datată după anii de la venirea romanilor în Dacia : 1730 în loc de 1835). Alt prenumerant este însuși Aaron Florian [24], la acea dată „subdirector și profesor de istorie generală în colegiul din Sfîntul Sava", unul din cei mai cunoscuți reprezentanți ai acelei generații de profesori transilvăneni ce-și desfășurau atunci activitatea în Principatele române dunărene, participant, asemeni multora dintre ei, la revoluția de la 1848.

Reținem deci prezența în lista de la 1837 a cîtorva viitori părtași ai evenimentelor pașoptiste, lucru grăitor în comparație cu subscriitorii la ediția din 1818.

Evoluția atitudinii față de *Erotocrit* parcurge un drum ce poate părea curios. Se bănuiește că prima traducere, în forma prescurtată de la sfîrșitul secolului XVIII, s-ar datora unui călugăr [25]. A trecut apoi — fără urmă de suspiciune — și prin mîinile altor fețe bisericești, inclus în miscelanee ce cuprindeau texte hagiografice, istorice, fragmente de literatură sapiențială. Dar cînd Dionisie Fotino tipărește la Viena varianta sa, marii boieri își declară — firesc — numele, în timp ce oamenii aparținînd ierarhiei bisericești impun condiția anonimatului [26]. Deci nu gustul acestora din urmă se schimbase, ci concepția mirenilor despre onorabilitatea literaturii „sentimentale". Precauțiile din prefața lui Dimitrie Fotino reluate de Anton Pann în *Introducerea* sa, privind posibilele îndoieli asupra moralității scrierii (nu era vorba de o „noutate", ci de o poveste demult cunoscută și larg răspîndită !) oglindesc pe de o parte moda timpului [27] (cînd mai toate prefețele romanelor în limba română — și nu numai în română — își asigurau cititorii de seriozitatea conținutului), pe de alta, diversitatea de opinii specifică momentelor de răscruce (probabil că, pe lîngă susținătorii din listă, existau și potrivnici), cînd scările de

---

[22] Algeria Simota, *Dionisie Romano*, în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, 1979 (în continuare, *Dicț. lit. rom.*, 1979).

[23] Florin Faifer, *Dicț. lit. rom.*, 1979.

[24] Ion Lăzărescu, *Dicț. lit. rom.*, 1979.

[25] Vasile Grecu, *Erotocritul lui Cornaro în literatura românească*, „Dacoromania", I, 1920—1921, Cluj, p. 36—47.

[26] N. Iorga, *Contribuții la istoria literaturii române la începutul secolului al XIX-lea*, An. Acad. Rom.", secț. lit., s. II, 1906—1907, tom. XXIX, p. 3—9.

[27] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972, în special p. 95—114; idem, *„Cerere și ofertă" în determinarea profilului traducerilor de la jumătatea veacului trecut*, în *Oamenii începutului de drum*, București, 1974, p. 157—165.

În 1794, un copist din Moldova, a grupat în același miscelaneu, alături de *Erotocrit*, povestirile („istoriile") despre *Bertoldo*, *Skinder*, *Sindipa* și „veteazul Poliție". Traducătorul acestei din urmă „istorii" privește textul ca pe o „folositoare zăbavă" în care „Fiiști-cari va afla /.../ plăcere unită cu folosință ... și o îndreptare a naravurilor précurată, căci vor vidé fapta bună biruitoare și răotate pedepsită /.../" (*Bibl. c. p.*, p. 186).

valori se întîlnesc, contrazicîndu-se. Declaraţiile puritane din *Introducere* nu-l împiedică pe Anton Pann să dea la lumină în nişte *Adaosuri* ale ediţiei sale, versuri pline de „ah"-uri şi „oh"-uri, cu acrostihuri în care „Anico, sufletul meu", alternează nestingherit cu Sultana, Uţica şi Elenca sau Linţa.

Dintre cărţile de literatură beletristică în limba română ale căror liste le-am analizat, *Erotocritul* întruneşte cea mai activă susţinere a funcţionarilor publici (4% din volume), unii doar simpli conţepişti, casieri, grefieri, dar şi un procuror (Alexandru Budişteanu), un subcîrmuitor de plasă (Toma Olănescu) sau chiar — de data aceasta menţionîndu-şi rangul boieresc — un cîrmuitor de judeţ (Costache Oteteleşeanu) [28].

Specificul acestei liste îl dă însă prezenţa meseriaşilor (aproape 4% din volume), absenţi din celelalte prenumerări la literatura beletristică (lăsînd la o parte acel unic abonat la *Ienicerii*, traducere a lui Atanasie Pîcleanu după A. Royer, imprimată în 1848). Dacă ne amintim că meseriaşii nu cumpără decît 3,8% din totalul volumelor prenumerate (indiferent de genul căruia îi aparţin), semnificaţia atitudinii faţă de *Erotocritul* devine şi mai clară. Versurile în neogreacă ale lui Dionisie Fotino desfătau pe un prinţ Brâncoveanu sau Ghica; aceleaşi versuri trecute în româneşte delectau ceasurile de odihnă ale vreunui bogasier, pietrar, zugrav ori cofetar, fără îndoială oameni cu oarecare stare materială [29], dar cît de departe pe scara socială de cei dintîi. S-ar putea aduce argumentul că frumoasa ediţie de la Viena apăruse în 1818, iar modestele fascicule ale lui Anton Pann, în număr de cinci (ca să se uşureze vînzarea) costînd la un loc doar 10 sfanţi, abia în 1837—1838. Dar tot în 1818, în „tîrgul Pietrii [din] ţinutul Niamţului", deci în Moldova, *Erotocritul* românesc era copiat de un oarecare Simion Popa, „slugă în casa dumnealui" „sulger Simion Oprişan", din a cărui poruncă şi scria, iar o însemnare din 1825 pe alt manuscris vorbeşte despre „moşul Ioan Blănariu Pocreaca", care se împrumutase cu „4 galbeni olandeji" [30]. Şi să nu uităm că o parte din manuscrisul de pe la 1777 fusese copiată într-o dugheană din Iaşi, de un tîrgoveţ din Tighina, fiu de hagiu. Dealtfel acei orăşeni ce ţin să

---

[28] Din *Catagrafia* ... publicată de I. C. Filitti, înţelegem că toţi aceştia aparţineau boierimii de provincie, care — avînd cel mai adesea case şi în Bucureşti sau Craiova — reprezenta mai ales o autoritate locală. Astfel, Budiştenii sînt cunoscuţi în Piteşti şi în satele din Muscel; Toma Olănescu în Olăneşti şi împrejurimi, din plaiul Loviştii pînă în dealul Călinii şi chiar spre Drăgăşani şi Romanaţi. Costache Otetelişanu, la 1829, locuia încă „nedeosebit de casa părintească" din Craiova, dar avea „case, vii, ţigani şi moşii"

[29] Între 1831 şi 1838, numărul meşterilor şi calfelor din Ţara Românească crescuse simţitor, după cum reiese din datele oferite de Vl. Diculescu, *Bresle, negustori şi meseriaşi în Ţara Românească (1830—1848)*, Bucureşti, 1973, p. 124—128. Despre locuitorii săraci ai oraşelor, ca şi despre cei din sate, nu avem nici o mărturie că ar fi citit direct *Erotocritul*. Le putea fi însă cunoscut — mai ales orăşenilor, în cazul de faţă — din locuri unde cărţile pe care le numim astăzi „populare" se citeau cu glas tare, cum ne povesteşte Heliade Rădulescu despre *Alexandria*, exact pentru această perioadă (*Bibl. c. p.*, p. 27).

Chiar şi în ţările unde analfabetismul era mult mai scăzut, lucrurile se petreceau la fel (Rudolf Schenda, *Volk ohne Buch*, München, 1977 — ed. I, 1970 — în special p. 441—467).

[30] *Bibl. c.p.*, p. 201, 203. Vezi Al. Duţu, *I rinnovamenti della cultura romena scritta e le strutture sociali nel periodo dei lumi*, în vol. col. *Structure sociale et développement culturel des villes sud-est européennes et adriatiques au XVIIe—XVIIIe siècles*, Bucureşti, 1975, p. 138.

„Pocreaca" indică locul de proveniență al lui „moş Ion Blănariu". În Moldova există două aşezări rurale cu această denumire (N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităţilor din Moldova*, Bucureşti, 1974).

se desemneze ca hagii (deci oameni care — de bine, de rău — și-au permis o călătorie la Ierusalim) au susținut și ediția lui Anton Pann din 1837, cumpărînd cam tot atîtea volume (aproximativ 3%) cît cei angajați în armată și în aparatul polițienesc (categorie prezentă în toate listele ce întovărășesc cărțile de beletristică). Printre cei din urmă se înscrie și un simplu polițai, dar și maiorul „Golescu întîiu" [31], descendent al unei vechi și binecunoscute familii de boieri.

Interesul femeilor față de literatura „de delectare" determină prezența lor permanentă între cumpărători, cercul cititoarelor depășind desigur pe cel al numelor date publicității. Anton Pann reușește să aibă printre prenumerantele la *Erotocrit* pe Zamfira Geanoglu Lesviodax (paharnicul Alexandru Geanoglu Lesviodax a fost el însuși un dibaci strîngător de subscriitori). „D-ei coconița Marina Barac", cumpără de asemeni un exemplar, dovadă că anii petrecuți de Pann la Brașov nu erau dați uitării.

Dintre cărțile de beletristică ale căror liste le-am studiat, doar la *Erotocritul* am întîlnit prenumeranți atît din Muntenia și Oltenia, cît și din Transilvania (unde abonații nu-și declară rangul lor social) și Moldova[32]. Numărul de orașe în care Anton Pann își caută cumpărători ne reamintește vocația lui de negustor itinerant, dar și știința de a-și lărgi propaganda chiar dincolo de unde putea ajunge cu proprii pași. În afară de București (aici s-au primit înscrieri și de la Craiova sau Buzău), mai vin prenumerări din Pitești, Cîmpulung, Rîmnicul Vîlcea (nu doar din oraș, ci și din împrejurimi : Cîineni, Horez, Cerna, Cozia). Ne întrebăm cine-i va fi fost corespondent la Iași sau Focșani ; cît pentru Sibiu, probabil că listele s-au făcut chiar la tipografia lui Closius, iar la Brașov, la vechii săi prieteni [33].

---

[31] Probabil este vorba de Ștefan, fiul cel mare al lui Dinicu Golescu, înaintat maior în decembrie 1836. Ulterior a renunțat la cariera militară, „pentru a ocupa diverse funcții din care a demisionat în 1847, pentru a lua parte la revoluție" (A. Iordache, *Goleștii. Locul și rolul lor în istoria României*, București, 1979, p. 44).

[32] Alt exemplu de răspîndire a unei cărți cu prenumeranți în toate cele trei principate locuite de români, la C. A. Stoide și Const. Turcu, *O carte de largă circulație în primele decenii ale secolului XIX și rolul ei în unitatea culturală a românilor*, „Apulum", Ala-Iulia, vol. VIII/II, 1969, p. 109—130 (este vorba de Damaschin Bojincă, *Diregătorul bunei creșteri*, Buda, 1830).

[33] Dintre alte multe localități în care a ajuns *Erotocritul*, mai amintim Galați (A. Vidiș, „Rev. Arhivelor", XLIX, 1972) și — probabil — Tîrgu-Jiu, unde în cadrul acțiunii de înființare a primelor biblioteci publice de județe, magistratul orașului se interesa în 1840 de prețul următoarelor cărți : „Telemah" în 4 tomuri, de Pleșoianu — „Genoveva de Brabant",... „Erotocrit" în 5 tomuri, „Călătoria" Golescului, „Geografia" lui Genilie, „Geografia" lui Florian Aaron, Dicsionerul franțez—românesc", Plutarch în 2 tomuri, „Războiul francezilor în Rusia", istoria împărăției rusești, istoria împărăției turcești,... „Robinson Cruzoe"... (I. C. Filitti, *Domniile Române sub Regulamentul Organic*, București, 1915, p. 237—238).

ROMANUL POPULAR ȘI STUDIUL RECEPTĂRII CONSIDERAȚII ASUPRA ROMANULUI ENGLEZ ÎN CIRCUIT ROMÂNESC

ILEANA VERZEA

Consultarea capitolului de traduceri din literatura universală aflat în bibliografiile existente, în cataloage și în fișierele bibliotecilor, prin înregistrarea ponderii diferitelor genuri, specii și subspecii, duce la constatări revelatoare atît pentru o politică editorială cît și pentru o structură a publicului. Estetica receptării *(Rezeptionästhetik*, termen care circulă în ultimii ani în cercetările germane specializate [1]), concentrîndu-se asupra publicului, programează — în continuarea unui interes constant față de fenomen, de la sociologia empirică a lui Alphons Silbermann la teoria lui Theodor W. Adorno — o istorie literară a lectorului. Căci receptarea include deopotrivă lectura activă (critică) și lectura pasivă (de înregistrare), lectorul avizat și omul de pe stradă. Problema receptării se pune în termenii teoriei comunicării, ai relației particulare autor-cititor, ca parteneri într-un dialog. Accentul se deplasează de la creator la consumator, cercetîndu-se decodarea mesajului la nivelul acestuia din urmă. Problema interesează sociologia literară (reacția publicului, deci cadrul social) și literatura comparată (în complexul sistem de relații literare există și raportul emițător-receptor), în calitatea lor de metode moderne de investigare a conexiunilor fenomenului literar. Receptorul este factorul care determină comunicabilitatea operei, i.e. elementul care concretizează sau răspunde la intenția și „apelul" textului. Se conturează în felul acesta un sistem de norme și atitudini ale unui public anumit într-un moment istoric precis și care completează intenționalitatea operei, sistem pe care H.R. Jauss îl numește orizontul așteptării *(Erwartungshorizont)* [2].

Traducerile se dovedesc a fi, mai ales în perspectivă istorică, o posibilitate de mai bună cunoaștere a însăși ambianței culturale naționale, pe care au îmbogățit-o la nivelul informației și al expresiei. Traducerea ca act creator de care nu se poate dispensa nici o etapă istorică devine obiect de studiu în analiza fenomenului cultural. Spațiul ocupat în cadrul prozei de literatura de ficțiune și în cadrul acesteia de romanul popular oferă o posibilitate de cercetare a literaturii din perspective psiho-

---

[1] Vezi culegerea lui H. R. Jauss *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main 1970.
[2] Vezi semestrialul „Œuvres et Critiques", no. II, 2, Hiver, 77—78.

Rev. ist. teorie. lit., tom. 29, nr. 4, p. 577—586, București, 1980.

sociologice, cu atît mai oportună în contextul actual care, determinat de explozia mass-media, asaltat de seriale, este marcat de o perpetuă stare de așteptare, căpătînd mentalitate de serial [3].

Termenul de literatură populară a circulat în istoria literaturii franceze, care ilustrează cu precădere genul încă din secolul trecut (Charles Nisard, H. Tolain, Champfleury). Implicațiile sociale și literare ale romanului popular au început a fi studiate la începutul secolului nostru (René Bazin, Maurice Talmeyr), iar bogata bibliografie critică contemporană stă mărturie revelatoare a funcționalității estetico-sociologice a genului. Romanul popular, născut în veacul al XIX-lea, a continut să apară și în secolul al XX-lea, căci ce altceva pot fi considerate astăzi producții de ficțiune de mare tiraj — *Love Story* sau *Papillon* — decît tot literatură de consum? Sfera de cuprindere a romanului popular variază în funcție de definiția și criteriile selective stabilite de exegeți. Am considerat roman popular acea proză de ficțiune care atît prin tematică cît și prin forma de prezentare implică marele public, o ficțiune ne-elitară și ca intenționalitate și ca receptivitate. Socotind că, în ultimă instanță, în acest raport determinant este factorul public, am inclus în această categorie atît romanul istoric (pe tiparul aventurii și al evenimentului romanțat), cît și romanul de senzație (mistere, polițiste, teroare) și romanul sentimental („mizerabilist" și lacrimogen). Popularitatea nu exclude, dar nici nu presupune criterii de valoare. Determinantă este audiența, căci pot fi populare romane istorice, de aventuri, de mistere, științifico-fantastice scrise de maeștrii genului, capodopere în sine, după cum la același atribut specific sînt îndreptățite romanele de serie, subproducții ale genului, care exploatează o formulă a cărei lansare a avut „rețetă". Popularitatea, proiecție a dorințelor și temerilor colective cu motivație istorico-socială [4], presupune un acord (deliberat sau nu) între emițător și receptor, o convergență de interese, o coincidență de structuri mentale care facilitează și chiar asigură comunicarea întemeiată pe accesibilitate. Popularitatea implică, dar depășește succesul, căci determinantă este nu atît compoziția cît cantitatea receptorului. Chestiune de sincronie — implicînd „priza" operei la publicul contemporan, și aici studiul este relevant pentru literatura originală (Kock, Féval, Richebourg, Montépin, Dumas, Verne în Franța), dar și pentru traducerile apărute la scurt interval — se poate vorbi și de popularitate prelungită sau transmisă, aplicată în primul rînd traducerilor apărute în decalaj. În literatura română, unde romanul se dezvoltă cu o relativă întîrziere față de lirică [5], studiul ficțiunii de popularitate începe cu traducerile de romane. Am propus ca material ilustrativ în considerațiile noastre romanul popular englez cunoscut în traduceri românești pînă la cel de-al doilea război mondial. Linia inaugurată după

[3] Vezi Gelu Ionescu, *Romanul lecturii*, București, 1976, Sivian Iosifescu, *Reîntîlniri cu France și Shaw*, cap. *Redescoperiri*, București, 1978; idem, *În jurul romanului*, București, 1959.

[4] Sugestii interesante la Hans-Jörg Neuschäfer, *L'œuvre de Jules Verne*, în „Œuvres et Critiques", *ibid.*

[5] Teodor Vîrgolici, *Începuturile romanului românesc*, București, 1963; idem, *Un moment important din evoluția romanului istoric românesc* în *Scriitori și opere*, București, 1978; Ștefan Cazimir, *Pionierii romanului românesc*, București, 1962; Mihai Zamfir, *Încercare asupra începuturilor romanului românesc*, în „Limbă și literatură", X, 1965; Nicolae Manolescu, *Arta de a începe romanul românesc*, În *Arca lui Noe*, *Eseu despre romanul românesc*, București, 1980.

1944 și dezvoltată în ultimele două decenii, fiind ea însăși condusă de principii care depășesc fluctuațiile cererii și caracterul comercial al întreprinderii, nu mai îngăduie, din cauza scăderii numărului romanelor de consum traduse, concluzii edificatoare.

Romanul istoric care capătă identitate și autonomie estetică în Europa romantică, cînd conștiințele s-au sensibilizat la sensul istoricității, și-a lărgit și modificat treptat sfera, astfel încît astăzi aparțin acestei categorii romane de Scott, Vigny, Hugo, Manzoni, Thackeray, Flaubert, C. F. Meyer, Tolstoi, Sienkiewicz, H. Mann, Merejkovski, Zweig, Sadoveanu, Camil Petrescu care, deosebindu-se prin concepția asupra abordării literare a istoriei, necesită un termen de precizare : roman istoric romantic, realist, parnasian, frescă, documentar etc. ; și romanul politic, care propune restituirea neromanțată a unei istorii imediate. Sfera romanului istoric se lărgește pînă la suprapunerea cu alte specii — roman social, de aventuri, gazetăresc — ceea ce poate duce la elaborarea unei noi retorici, care să justifice integrarea cu romanul istoric a unor producții hibride de evocare istorică, destinate de obicei publicului tînăr, ca suplimente de detalii și culoare la manualul școlar sau istoriile romanțate, romane populare cărora le fac pandant superproducțiile cinematografice din anii 50—60. Motivul pentru care ne-am oprit asupra momentului romantic al romanului istoric (care, după Thibaudet, înfăptuiește adevărata revoluție în literatura epocii) se află pe de o parte în complexitatea receptării sale în diacronie pe teren românesc prin „succes" și „influență". Pe de altă parte, romanul istoric romantic, continuator al prozei gotice, de la care a preluat tentația miraculosului care agrementează culoarea de epocă, se poate suprapune cu romanul de aventuri (cazul Al. Dumas — tatăl), ilustrînd o ipostază de roman popular. O disjuncție drastică în asemenea cazuri este nesemnificativă, deși prioritatea intereselor autorului determină apartenența unor opere în care planul istoriei coexistă cu cel al aventurii, ca la Scott, Hugo, Sienkiewicz, Fenimore Cooper. Adevărat este însă și faptul că romanul istoric romantic poate căpăta virtuți de epopee națională, în care restituirea trecutului devine instrument politic în prezent.

Interesul pentru roman se materializează în țările române după o etapă care îl repudiase ca gen frivol, într-un număr relativ mare de titluri care arată, începînd din deceniul al cincilea, orientarea spre romantism, într-o tendință de europenizare. Deși de o penetrație atestată a literaturii engleze nu se poate vorbi înainte de primele decenii ale veacului trecut, numărul autorilor englezi sporește din deceniul al patrulea, cînd în periodice întîlnim nu numai traduceri fragmentare, ci și informații [6] despre biografia și opera acestora. Circulația primilor romancieri englezi în țările române se măsoară, firește, prin traduceri ; dar nu numai atît. Căci o mare parte a boierimii avea și o altă cale de acces (cel puțin prin versiunile franceze care figurau în listele cabinetelor de lectură între 1835 și 1860) și în librăriile vremii. Nu e astfel de mirare că la 1850, cu șase

[6] Vezi capitolele de literatură engleză din *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, vol. I—II (1790—1858), București, 1967 și din *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* (1859—1918), vol. I, București, 1980.

ani înainte ca primul roman de Scott să fie tradus în românește, Iancu Alecsandri, în voiaj în Anglia și Scoția, îi descria fratelui său pelerinajul pe urmele romancierului, pe care îl cunoscuse în tălmăcirea lui Defauconpret, care încheiase la începutul anilor 30 traducerea romanelor lui Scott.

Unii scriitori străini și-au datorat destinul cu adevărat european atributelor necesare „importului" literar cu care era înzestrată opera lor : un grad mare de accesibilitate, care semnifică un caracter exponențial bazat pe afinitatea profundă dintre sensibilitatea creatorului și cea a unei largi audiențe. În cazul romanelor istorice de tip Walter Scott, calități ca epicul trepidant, sensul dinamicii istorice, minuția reconstituirii culorii locale au atenuat defecte de compoziție, de construcție de personaje, lipsite de motivație etică și psihologic inconsistente, explicabile prin dimensionarea ideală a eroului care, descinzînd dintr-un prototip legendar, este om al acțiunii și nu al deliberării. Pe de altă parte, ele întîmpinau imperativul epocii. Dar aceste romane istorice răspundeau și așteptărilor unui public dornic de romanesc. Receptorul era pregătit pentru cunoașterea și asimilarea unor opere în care se regăsea (la modul ideal și uneori iluzoriu) sau care îi potoleau nevoia de divertisment, căci pentru consumatorul mediu romanul reprezintă în primul rînd un act de viață și nu unul estetic. Lectura romanelor pur românești, în accepțiunea tradițională a termenului, „dorice", propune recent Nicolae Manolescu, devine un substitut comod al experienței de viață, o formă fictivă de realizare a personalității și de materializare a aspirației. Apetitul de literatură romanțată al publicului românesc, a cărui structură se democratizează treptat, îmbogățindu-se cu negustori, meseriași, funcționari, este marcat de foarte puțin discernămînt critic. Astfel încît printre zecile de titluri comerciale care ocupă foițele unui mare număr de gazete pe tot parcursul veacului, numele lui Walter Scott (care figurase și în proiectul de bibliotecă universală al lui Heliade), al lui Bulwer-Lytton, făceau figură cu totul onorabilă. Cererea de roman istoric continuă în deceniile următoare, cînd însă longevitatea succesului va duce la degradarea modelelor prin multiplicarea imitațiilor. La sfîrșitul secolului, Caion prețuia încă romanul istoric drept „cea mai grea ramură a literaturii", căci „trebuie în același timp să fii și literat și savant ; trebuie să eviți rigiditatea științei și în același timp să eviți de a spune lucruri eronate. Însuși Alfred de Vigny, marele poet francez, a păcătuit în romanul său *Cinq-Mars*, căci nu este destul de a fi literat eminent pentru a fi romancier bun. Romancierul istoric trebuie să poseadă o vie pătrundere și o aprinsă putere de judecare" [7]. Dar se citesc acum cu plăcere povestiri ieftine alături de maeștri, în decalaj cu intențiile educative ale îndrumătorilor. Cererea de literatură narativă îi determină pe redactori și editori să publice în seriale cît mai multe romane. Or, în aceste romane evocarea istorică se îmbină cu aventura, cu misterul, cu senzația, cu miraculosul care favorizează supranaturalul într-un cadru colorat, populat de personaje care execută faptele eroice încredințate de autori sau dau replici într-o dramă regizată de aceștia, sporind printr-o dinamică mecanică, dar pitorească, spectaculosul epicului. Aceste romane satisfac nevoia de divertisment

[7] „Adevărul de Joi", 1899, nr. 28, p. 4.

și dau impresia unei posibilități de cunoaștere a istoriei. În realitate, ele oferă o pseudoinstruire, căci ceea ce propun nu este o romanțare la primul nivel, ci o ficționalizare totală a istoriei, care împrumută romanelor numai numele unor personalități, epoci, evenimente; acestea sînt metamorfozate la discreția autorului care speculează romanescul, pitorescul unor caractere, spectaculosul unor întîmplări, forțînd istoria să se adapteze la cerințele intrigii și nu invers, modelîndu-și narațiunea și personajele în limita verosimilului istoric. Ele răspund unei mentalități hrănite cu ideea lecturii ca mijloc de evadare din rutină, ca refugiu compensator într-un cadru al virtuților exemplare.

Capul de serie al acestor fantezii narative istorice [8] îl constituie romanul lui Edward George Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii* care, tradus și retradus în limba română [9], demonstrează interesul pentru reconstruirea istorică hibridă, construită dealtfel după regulile povestirii de suspense. Este interesul pentru „curiozități", același care a făcut mai tîrziu posibilă apariția literaturii științifico-fantastice dedicată Atlantidei sau O.Z.N.-urilor. Pe aceeași temă, cu un didacticism etic și religios mai apăsat însă, citim un alt roman istoric popular, *Fabiola seau Beserica Catacumbelor* [10] al lui Nicholas Patrick Stephen, Cardinal Wiseman, înrudit cu *Ben-Hur* al lui Lew Wallace și cu ficțiunile istorice ale epigonului Charles Lloyd. Bibliografia critică despre romanul istoric englez, redusă inițial la notițe informative sau la relatarea de întîmplări anecdotice se îmbogățește cu articole de prezentare, în general compilații după izvoare străine, aparținînd redacțiilor care operau o selecție printre autorii despre care scriau, așa încît, deși numărul scriitorilor obscuri traduși este mare, numai celor importanți li se face creditul unui comentariu. Este explicabil așadar că referințele la Bulwer-Lytton sînt mult mai puțin numeroase decît cele la Scott în secolul trecut, pentru ca în secolul nostru numai acesta să continue a fi prezent cu traduceri moderne [11] și ca obiect al studiilor de specialitate[12].

---

[8] Sir Carl Rouchingham, *Cel de pe urmă Egmont*, Iași, 1853 (trad. Teodor Victor); H. Shorthouse, *Umbra lui Strafford*, „Națiunea", 1882, nr. 43, p. 3; Baroness Orczy, *Cavalerul dreptății*, București (trad. P. Ghițulescu); idem, *Jurămîntul*, București, 1931 (trad. Victor Eftimiu); idem, *Macul Roșu*, București, 1932 (trad. Clotilda Marcu); Philip Lindsay, *Regina Christina*, București; James Taylor, *Ecaterina Howard*, București, 1935.

[9] În afară de traducerile din periodice amintim volumele: *Hristianismul la începutul său. Ecstract din Cele din urmă zile ale Pompei*, București, 1836 (imit. I. Eliad); *Ultimele zile ale politiei Pompei*, Iași, 1853—56 (trad. G. Teodoru Avinianul); *Ultimile zile ale cetății Pompei*, București, 1908 (trad. Atanasie I. Nițeanu); *Ultimele zile ale Pompeiului*, București (trad. Haralamb Lecca), reed. 1930,; *Sfîrșitul cetății Pompei*, București, (trad. George B. Rareș).

[10] Apărut la Viena, 1863. După cîteva fragmente în periodice, romanul este din nou tradus de Al. Lascarov-Moldovanu, București, 1937.

[11] Numărul traducerilor romanelor lui Walter Scott (în periodice și în volume) fiind deosebit de mare — 8 titluri în periodicele pînă la 1918 și aproape 20 din volume din 1856, primele traduceri ale lui Baronzi, pînă la cel de-al doilea război mondial; pentru a nu aminti numeroasele traduceri moderne și reeditările lor — ne limităm, din rațiuni economice, la a menționa ca sursă bibliografică studiul Elenei Lazu, *Opera lui Walter Scott în România*, în „Analele Universității București". Seria Limbi germanice, 1973, p. 141—150.

[12] Pe lîngă studiul mai-sus-citat, Ana Cartianu, *Walter Scott: Tradiție și inovație în romanele din ciclul scoțian*, în „Analele Universității C. I. Parhon", Științe sociale, Filologie, 1959, pp. 377—387; Grigore Vereș, *Walter Scott. Un scriitor popular*, „Cronica", 1971, nr. 35, p. 9; prefețe, studii introductive.

În măsura în care acceptăm romanul istoric de tip Walter Scott în categoria romanului popular, sîntem îndreptăţiţi a semnala o acţiune fertilă a genului în literatura română. Şi atît cît se poate vorbi de o asimilare creatoare, influenţa pe linia Scott trebuie văzută nu prin accentuarea împrumuturilor de detaliu, ci numai în contextul întregii influenţe exercitate de viziunea romancierului asupra concepţiei istoriei romantice la Michelet, Quinet, Thierry şi asupra literaturii europene pînă în momentul saturaţiei de romanesc. Interesul pentru istorie favorizează apariţia primelor încercări originale de proză istorică în ţările române ale lui V. Alexandrescu-Urechea *(Logofătul Baptist Veleli)*, ale lui Al. Pelimon *(Crimeea sau Campania oştilor aliate la Sevastopol, Hoţii şi Hagiul, Catastrofa întîmplată boierilor în muntele Găvanul)* sau ale lui G. Baronzi *(Misterele Bucureştilor, Fîntîna Zînelor)* care practică o naraţiune cu recuzită „neagră" împrumutată din foiletoanele vremii. Numeroase alte „romane istorice" (preluaţi din franceză, termenii *roman-romanţ*, *novel-romance*, perpetuează pînă tîrziu confuzia între specii în creaţie şi în critică) de I. Dumitrescu, Ath. Marienescu, N.D. Popescu îşi revendică inspiraţia din trecutul ţării : *Radu Buzescu, Bukur sau istoria fundării Bucureştilor, Petru Rareş, prinţepele Moldovei, Radu al III-lea cel Frumos, Matei Vodă la Monastirea Sadova, Junetea lui Mihai Bravul* ş.a. Apelul la modele nu este descurajant, căci orice literatură în fazele de început se orientează spre prototipuri exemplare, or la noi maturizarea genului nu întîrzie să se producă prin prozele istorice ale lui Negruzzi, Odobescu, Hasdeu. Atît cît se recunoaşte, fără exagerări, posibilitatea unor surse livreşti, acestea o oferă romanul lui Scott *Scenelor* lui Odobescu şi *Ursitei* lui Hasdeu (deşi nici nuvelele lui Asachi nu puteau fi străine de opera romancierului englez, filtrată prin unghiul italienesc al „scottienilor" locali, în textura lor prolixă şi heteroclită, romantică şi clasicizantă, gotică, epic cavalerească şi melodramatică totodată). S-a vorbit mult de influenţa lui Scott asupra lui Odobescu, dar importantă în revelarea relaţiei este nu detectarea coincidenţelor de episoade, personaje[13], ci notarea unei stări de spirit comună mai multor literaturi europene : nevoia de plasare în istorie, cunoaşterea unui trecut care să ofere temeiuri continuităţii naţionale.

O variantă specifică, dezvoltată la graniţa romanului istoric de tip popular cu povestirea de aventuri, romanul haiducesc (şi banditesc, în prelungirea picarescului, arată G. Călinescu, dar, totodată, prin corupţia lui), apărut în ultimul sfert de secol XIX, are un puternic substrat social şi un evident scop justiţiar atunci cînd nu este cotropit de criminalitate şi de obscenitate. Această varietate autohtonă de ficţiune populară, izvorîtă firește din tradiţii orale locale, de mare circulaţie la vremea ei, nu poate fi considerată ca emanaţie a modelelor străine. Şi chiar dacă autorul unei serii haiduceşti ca N.D. Popescu îi socotea printre maeştrii săi pe „romanţierul francez Alexandru Dumas şi pe romanţierul englez Walter Scott" (este vorba de o influenţă mediată de subproducţiile foiletonistice, succedanee dubioase de romane istorice şi de aventuri), importantă este naturalizarea genului, capacitatea de prelucrare originală a unor formule de succes internaţional.

[13] Scarlat Struţeanu, *Al. Odobescu şi romantismul franco-englez*, „Ramuri", 1937 ; Nicolae N. Condeescu, *Al. Odobescu şi „Scenele" sale istorice*, Craiova, 1943, vorbeşte chiar de „reţeta walterscottistă" a culorii locale la Odobescu.

Descinzînd pe linie colaterală din naraţiunea istorică şi din cea gotică, romanul de senzaţie, unul din tipurile de „romane celebre" publicate în colecţii populare şi la rubrica foileton, a făcut carieră în literatura română în primul rînd prin traduceri[14]. Tălmăcite în majoritate din limba franceză, romanele de senzaţie contribuie substanţial la vînzarea gazetelor şi a revistelor care le găzduiesc — argumente sînt şi frecventele reclame de anunţare a publicării romanului respectiv — şi suplinesc, într-o primă etapă, sărăcia prozei originale sau explică, în cazul imitaţiilor şi adaptărilor, voga modei şi a modelelor. Subtitlul „de senzaţie" era întotdeauna o garanţie a lecturii romanului, folosit fiind astfel ca artificiu în lansarea unui nume : *Orfana sau Memoriile unei institutoare* de Charlotte Brontë este prezentat în „Revista de duminică", 1896, ca roman „de mare senzaţie". Aparent doar un artificiu căci, la rîndul lor, romanele Charlottei Brontë aparţin tot de romanul popular, dat nu atît prin aspectul „senzaţional". (deşi urmele gotice justifică şi o asemenea calificare) cît prin cel sentimental. Literatura de senzaţie are pentru perioada care o publica o accepţiune largă, înglobînd romane de aventuri, mistere, teroare, în care senzaţionalul este componentă intrinsecă a nucleului (sau nucleelor) epice, şi povestiri sentimentaloide a căror „senzaţie" este numai imprevizibila întorsătură a evenimentelor care asigură un happy-end dramoletei eroinei. Provenind în fond tot din degradarea unui model, a serialului epistolar al lui Richardson, şi romanul popular sentimental a făcut vîlvă prin traduceri, de la Charlotte Brontë la Daphne du Maurier şi Rachel Field, de la Ouida la Florence Barclay şi Maurice Baring. Destinat de obicei publicului feminin şi scris în cea mai mare parte de femei, acest roman permite prin exemplaritatea anecdoticii şi a caracterelor o aderenţă pînă la identificare a cititorului cu personajul. Deşi are o motivaţie socială şi o intenţie etică, acest roman se hrăneşte din exploatarea iluzoriului, propunînd un univers confecţionat din improbabile întorsături de 180° în viaţa şi cariera eroinei, întreţinînd himera unor miraculoase „lovituri" prin care să se restituie celor deposedate cinstea, iubirea, demnitatea, averea, anticipînd ceea ce în lumea filmului se cunoaşte ca „mirajul telefoanelor albe".

Constituindu-se uneori ca un debuşeu direct al romanului foileton francez, invenţie a secolului al XIX-lea, foiţele şi colecţiile tipografiilor publică şi romane englezeşti, de obicei traduse prin intermediar. Numărul acestora, destul de redus în prima jumătate a secolului trecut — şi încadrăm aici povestiri de aventuri şi de călătorie de tipul celor scrise de Căpitanul Marryatt *(Dominoul albastru ca cerul)*, Anne Noble *(Naufrîngerea vasului Kit)* sau C. Norton *(Logodnica brasiliană)*[15] — creşte începînd din ultimul pătrar al secolului[16]. Consolidarea economică a capitalului marchează prosperitatea burgheziei şi a micii burghezii, care îşi lărgeşte prin şcoli sfera de interese culturale. Este perioada lărgirii şi diversificării sociale a

[14] Vezi excelentele studii ale lui Dinu Pillat, *Cum se deschide la noi gustul pentru romanul senzaţional*, în *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*, Bucureşti, 1969 şi *Romanul de senzaţie în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în *Itinerarii istorico-literare*, Bucureşti, 1978.

[15] Vezi *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti*, ed. cit.

[16] Pentru traducerile apărute în periodice, vezi *Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, ed. cit. Iată cîteva din titlurile publicate în volum : W. H. Ainsworth, *Banditul Londrei*, Bucureşti, 1880 ; B. L. Farjeon, *Misterul de la Porter Square*, Bucureşti, 1885.

publicului cititor, care cuprinde şi un număr tot mai mare de femei educate în pensionate. Cererea de literatură accesibilă determină acum oferta gazetelor şi a editurilor-librării care se orientează în materie de traduceri spre cărţile de divertisment, tălmăcite în viteză, fără scrupule de fidelitate sau de ţinută artistică, pentru a acoperi spaţiul rezervat foiletonului, întreaga întreprindere transformîndu-se într-o instituţie de profit. Se urmăreşte tensiunea prin expectativă, ceea ce asigura un public constant foiletoanelor şi fascicolelor. Importante sînt — ca şi în cazul romanului istoric — imprevizibilul şi complicaţia epică („misterele" şi „dramele" deţin primele locuri în „apelul" titlurilor), cultul evenimentului, al întîmplării interesante în sine, vivacitatea dialogului, linearitatea personajelor care să permită cu facilitate ataşamentul sau respingerea.

Combătînd această tendinţă de înmulţire a traducerilor de „romanţe" străine, spirite lucide atrag atenţia asupra modului în care „o literatură, poate deveni în mîna voinţei umane în loc d-un instrument de progres, o cauză de decadenţă". N. Nicoleanu nu rămîne însă la constatări, ci recomandă pentru binele propăşirii spirituale a poporului : „Dar să gonim odată pentru totdeauna din ochii şi din inima noastră aceste umbre care ne-nspăimîntează, aceste fantasme care ne invită la banchetul morţii, aceste schelete ambulante care ne-ngheaţă şi ne micşorează. Să gonim, zic, dar, din inima noastră această neodihnă, acest dezgust şi această neîncredere, care ne ţine în noapte şi ne închide viitorul, să intrăm pe cîmpul luptei pentru progres şi bine, unde credinţa şi entuziasmul nasc caracterele energice, puterea şi bărbăţia în pericole, curajul în întreprinderi măreţe, virtuţi mari, opere mari şi exemple strălucite".

Sau, cu direcţie precisă la romanele sentimentale şi erotice copios traduse în epocă, acelaşi comentator vigilent conchide : „Cine ştie cîte mame june, frumoase, chiar oneste, într-unul din acele momente cînd omul n-are ce face, aruncînd ochii pe Lelia, pe Leone-Leni, Indiana şi altele asemenea romanţe, cine ştie, zic, după cîteva ore de cetire cîte nu se vor fi deşteptat surprinse şi turburate, simţind sinul palpitînd supt presiunea unor senzaţiuni nouă, necunoscute şi neîncercate. Căci romanţul, obicinuind spiritul într-o lume imaginară, insuflă desgustul datoriei, gonind din vieaţa reală pînă chiar şi bucurii cele mai modeste şi mai sănătoase"[17].

Pînă la primul război mondial romanele de senzaţie engleze se citesc încă în umbra celor franceze,vehiculînd în foiţe şi colecţii povestiri de aventuri, drame din lumea interlopă, întîmplări violente, relatări „autentice" din culisele familiilor încoronate, noutăţi de scandal din epocă, într-un cuvînt, romane „tari"[18], dar printre care figurează şi detectivele lui A. Conan Doyle şi chiar romanele negre ale lui Edgar Wallace[19].

---

[17] N. Nicoleanu, *Influenţa lecturei romanţelor streine*, în *Pagini alese din scriitorii români*, Bucureşti, 1925, p. 30—32.

[18] În afara romanelor traduse în serial foiletonistic în periodice, întîlnim cîteva titluri apărute în volum : E. W. Hornung, *Aventurile lui Raffles, gentilom şi apaş*, Bucureşti, f.a. ; Dra Leonie, *Iubirea ocnaşului sau Sacrificiul Maiorului Beresford*, Bucureşti, 1911. În „Adevărul", 1911, apare în peste 60 de numere romanul *Amorul unui Rege sau Misterele Curţei engleze*, unul din numeroasele decalcuri după „misterele" lui Sue. Pentru literatura acestei specii vezi studiul Corneliei Ştefănescu, *Romanul misterelor*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, 1971.

[19] În volum au apărut romanele *O dramă sub Napoleon* şi *Oraşul scufundat*, f. a., şi *Duett*, Bistriţa, 1905, ale lui A. Conan-Doyle ; romanul lui Edgar Wallace *Judecătorii infernului* a fost publicat în foileton în „Universul", 1907.

În schimb, în deceniile al treilea şi al patrulea piaţa este inundată de o literatură de senzaţie ieftină a unor autori englezi, nume de cele mai multe ori obscure, exilate în sfera producţiei subliterare, difuzată mai puţin acum prin foiletoane de ziar cît prin colecţii adhoc de mare tiraj („Discul roşu" „„Continent", „Far-West", „Scotland Yard", „Masca roşie", „Femei celebre", „Publicaţiuni celebre", „Colecţia celor 15 — şi chiar 14 — lei") care diseminează romane „contemporane", „captivante", „senzaţionale", „poliţiste", „de acţiune şi pasiune", „ale inimii", destinate maselor de cititori avizi de inedit, de trepidaţie, un public mare ca număr, mărunt în pretenţii, prentru care lectura era o deviere din cotidian, un divertisment cu efect de şoc. Enumerările de titluri sînt elocvente, constituind probe ale calităţii traducerilor de literatură de consum în etapa interbelică : *Din aventurile lui Tom Sharck, regele detectivilor* (Bucureşti, 1923), *Detectivul. Un mister din lumea mare* (Patricia Wentworth, Bucureşti, 1931), *Tainele labirintului* (H. Wood, Bucureşti, 1932), *Aventurile submarinului Dox* (Bucureşti, 1934—36), *Un omor în trăsură* (F. Hume, Bucureşti, 1936), *Ciumatul* (F.O'Brien, Bucureşti, 1940), *Caravana morţii* (S. Cloethe, 1941), *Tu eşti ucigaşul* (S. Truss, Bucureşti, 1945), *Asasinul invizibil* (M. Cleveley) *Secretul spînzurătorii* (J.D. Carr), *Ultima victimă* (F.V. Crofts), *Noaptea de groază* (M. Dalton), *Am fost spioană !* (McKenna), *Prindeţi hoaţa !* (R. Miller), *Jur s-o ucid !* (F. R. Adams), *Sunt un evadat !* (R.E. Burns), *Casa cu stafii* (F. Orlan), *Vila misterelor* (E. Hamilton), *Tragica amintire* (R.T. Scott), *Transatlanticul tragic* (F.H. Shaw), *Umbra care ucide* (W. Thorps), *Moartea se distrează* (J.V. Turner) etc. etc. Marea epocă a romanului popular francez intrase în declin, deschizînd cale liberă genului practicat pe scară tot mai întinsă în Anglia şi S.U.A. Traduse rareori direct, preluate de cele mai multe ori după intermediari, romanele engleze ale epocii colportează o subliteratură ce abordează fie trama detectiv-poliţistă, fie intriga de spionaj, pusă în circulaţie mai ales după război, fie formula „necrofilă" de coruptă sorginte gotică (simptomatică este recurenţa în titluri a cuvintelor din familia lui „a ucide" şi „moarte"). Aventura benignă nu mai pare vandabilă, se pun în circulaţie acum acumulări de asasinate, orori, erotisme vulgare. Scheletul narativ se schematizează, personajele se transformă în marionete uşor manevrabile, depersonalizate într-un „balet mecanic". Intriga este alertă şi complicată; replicile personajelor alternează sacadat şi romanul se dramatizează, excluzînd descrierea, comentariul, motivaţia. Printre duzinile de romane de factură dubioasă, cele ale lui Conan Doyle (în deceniul al treilea), Edgar Wallace (în deceniul al patrulea, la care se adaugă cele ale Agathei Christie şi Peter Cheyne[20], sînt adevărate capete de afiş, compensînd prin calităţile care le-au asigurat o neefemeră popularitate balastul subliterar pernicios circulat fără discernămînt, dar cu rentabilitate, de unele case editoriale. Caracterul exclusiv comercial al iniţiativei este demonstrat şi de incompetenţa traducătorilor (printre care productivitatea de tristă amintire a lui

[20] Din A. Conan-Doyle se traduc, printre altele : *Degetul tăiat, Misterul văii din Boscombe, Un caz ciudat, Un pachet macabru* ; din E. Wallace numărul titlurilor traduse este mult mai mare ; printre acestea : *Camera nr. 13, Cercul roşu, Jack judecătorul, Cartea Atotputerniciei, Hanul teroarei, Şarpele galben, Uşa cu şapte broaşte.* Cîteva traduceri din Agatha Christie : *Crima din trenul albastru, O femeie infernală, Moartea în văzduh, Cine l-a ucis pe Roger Ackroyd?* Din Peter Cheyne am găsit un singur roman tradus în acea perioadă : *Spionaj în Anglia.*

Jul. Giurgea), evidentă nu numai în exprimările de o hilară stîngăcie, ci şi în flagrante răstălmăciri. Formă de divertisment facil, romanul popular se confundă în această epocă cu romanul comercial, anticipînd cartea best-seller şi transformîndu-se în adevărată industrie de maculatură, concurată doar de producţia cinematografică în dezvoltare. Situaţie căreia numai o politică de carte dirijată avea să-i pună capăt începînd din deceniul al şaselea, transformîndu-se într-un sistem editorial ştiinţific în anii noştri.

A privi cu ironică superioritate genul romanului popular a devenit de multă vreme o prejudecată desuetă în critica şi istoria literaturii, cu atît mai mult în ultimii ani cînd, din unghiul abordării sociologice, s-a ajuns prin studiul lui la concluzii valide în istoria mentalităţilor. La noi genul, iniţial ignorat de G. Călinescu şi dezaprobat de Camil Petrescu (în *Modalitatea şi tehnica romanului poliţist*), a stîrnit interese (Al. A. Philippide) şi chiar a găsit comentarii justificatoare la M. Ralea (în *Literatura de senzaţie*) şi Dinu Pillat. Încercarea lui G. Călinescu de a experimenta cu intenţie polemic parodică, formula romanului „senzaţional" şi „poliţienesc" (*Misterele castelului de Tristenburg*, în „Jurnal literar", 1939, şi *Fata răpită*, în „Revista fundaţiilor", nr. 7, 1946)[21] este un rezultat al reconsiderării genurilor „minore", o pledoarie în favoarea unor romancieri populari, un Sue sau un Dumas, „tot atît de geniali în felul lor ca şi Balzac" : „Dealtfel, un roman care s-ar desfăşura în pură fantezie epică, ar fi la noi numaidecît osîndit. De aceea critica are oroare de senzaţional, de poliţienesc şi denunţă îndată pe culpabili. Şi totuşi, marile literaturi cu roman de observaţie au şi romanul senzaţional, pur epic. Franţa are pe Balzac, dar şi pe Al. Dumas-père. Imaginaţia curată exercitează însuşirea epică şi dă acel interes acut pe care omul îl are pentru orice visare". În problema aderenţei scriitorului român, condiţionat social şi structural, la această formulă a romanului popular, a fecundităţii tehnicii narative de senzaţie în literatura română, opiniile sînt împărţite : Al. A. Philippide, şi Dinu Pillat — contra ; M. Ralea şi, recent, Nicolae Manolescu — pentru. Ţinînd seama de multiplicitatea variată a manifestărilor de gen în proza interbelică şi în proza contemporană, înclinăm, împreună cu cei care răspund afirmativ la problemă, spre o recunoştere a existenţei şi a viabilităţii chiar pe tărîm românesc a romanului de senzaţie în variantă poliţistă (şi în varianta science-fiction ca roman popular) care îşi asigură prin stabilizarea unor principii estetice un public în creştere constantă. Fără a concura cu nimic lectura marilor opere clasice şi contemporane, existenţa variantelor moderne de roman popular — originale şi traduceri — demonstrează permanenţa gustului pentru epicul inventiv, pentru ingenioasa speculaţie deductivă şi pentru triumful în ultimă instanţă al binelui, şi al raţionalului căci, mai evident decît alte specii literare, romanul poliţist ascultă şi de un implicit cod etic.

---

[21] Dinu Pillat, *Dilemele de creaţie ale romanului în conştiinţa noastră estetică dintre cele două războaie mondiale*, în *Mozaic...*, *op. cit.*, p. 52 ş. cl. şi Mioara Apolzan, *Seriozitatea glumei estetice*, „Steaua", 1979, nr. 4, p. 21.

FRANÇOIS VILLON ŞI BALADIŞTII ROMÂNI

IORDAN DATCU

Opera lui François Villon, „cel mai om dintre poeţi", a cărui poezie „geme de sevă"[1] (T. Arghezi), este cunoscută (fie şi parţial) de către unii cărturari români de frunte încă din secolul al XVI-lea. Astfel, se spune că Petru Cercel, domn al Ţării Româneşti între anii 1583—1586, cunoscător al operei unor poeţi latini, italieni şi francezi, el însuşi autor de versuri în limba italiană — recita în medii curtene celebra baladă a lui Fr. Villon, *Ballade des dames du temps jadis*. În secolul următor, cronicarul Miron Costin semnează — în poemul filozofic *Viaţa lumii*, scris probabil între anii 1671—1673 — versuri despre soarta labilă, evocare „care se găseşte în diferite opere antice şi medievale şi care capătă o frumoasă realizare în poezia lui François Villon *Ballade des dames du temps jadis*"[2]. Iată cîteva versuri din poema cronicarului, croite în maniera enumerativă a vestitei balade : „Unde-s ailumii împăraţi, unde ieste Xerxes,/ Alixandru Machidon unde-i Artaxers,/ Avgust, Pompei şi Chesar. Ei au luat lume, / Pre toţi i-au stins cu vremea, ca pe nişte spune".

Evident, la Miron Costin nu este vorba de un reflex villonesc. Aşa cum nu este nici la unii poeţi de mai tîrziu, între care figurează şi C.D. Aricescu, cu următoarele versuri : „Unde este Roma, unde e Atena ? / Unde e Palmira, unde Cartagena ? / Unde este Tirul, unde e Sidonul ? / Unde Ecbatana, unde Babilonul ? // Unde este Cezar şi Napoleon ?/ Unde este Brutus, unde e Caton ? / Unde e Platone, unde e Socrat ? / Und' Epaminonda, unde Ipocrat ?".

G. Călinescu, care găseşte o poezie asemănătoare în opera lui Baretti, încadrează versurile lui Aricescu într-o veche temă, la modă în secolul XVIII[3].

Este vorba de motivul „fortuna labilis", motivul „soartei nestatornice", care a făcut obiectul unui studiu de literatură comparată semnat de Ramiro Ortiz[4]. În studiu sînt citaţi şi Miron Costin, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, V. Cîrlova, Gr. Alexandrescu, Heliade Rădulescu, Al. Hrisoverghi.

---

[1] T. Arghezi, *Prezentare* la François Villon, *Balade şi alte poeme*, E.S.P.L.A., 1956, p. 5—9.

[2] I. C. Chiţimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, Bucureşti E.A.R.S.R., 1972, p. 296.

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, F.R.P.L.A., 1941, p. 249.

[4] Ramiro Ortiz, *Fortuna labilis, Storia di un motivo politico da Ovidio al Leopardi*, 1927 ; vezi şi Mircea Anghelescu, *Continuitatea şi transformarea motivelor romantismului românesc*, în *Romantismul românesc şi romantismul european*, Bucureşti, 1970 p. 91—98.

Rev. ist. teorie lit., 29, nr. 4, p. 587—592, Bucureşti, 1980.

Dacă vrem să vorbim de o anume înrîurire asupra poeţilor români, aceasta a avut loc tîrziu, fiind vorba mai ales de parafrazarea unor versuri ori citarea lor. Baladistul francez a cunoscut o adevărtă favoare, închinîndu-i-se mai multe poeme..

În 1874, în *Pseudokyneghetikos*, Al. Odobescu traduce în proză o strofă din cea mai citată baladă a lui Villon, *Ballade des dames du temps jadis* : „Unde şi în ce ţară va fi acea mîndră floare, acea drăgăstoasă romancă, cu faţa albă ca crinul, cu glas încîntător de zînă?... Numai rîul acuma, numai apele, cînd se clătesc, respund cu vuiet la gemetele mele... Ah! unde mai sunt, stăpîna mea dorită, ah! unde mai sunt chiar şi viscolile de odinioară?"[5].

Tot în secolul al XIX-lea îi cunoaşte poezia Tr. Demetrescu[6].

În secolul următor interesul pentru opera lui Villon sporeşte, se înmulţesc dovezile de simpatie pentru poetul goliard. Opera îi este tradusă[7] de mai multe ori, îi sînt închinate ode. Un obscur, Ion Negescu, scrie poemul *François Villon* (Bucureşti, 1939). Poeţi de seamă evocă periplul nefericit al baladistului francez : V. Voiculescu, *Villon*; Tudor Arghezi, *François Villon*; V. Eftimiu, *François Villon ne recita balade*; N. Labiş, *Villon*. Este unul din poeţii preferaţi de T. Arghezi, I. Barbu, I. Pillat. L. Blaga traduce *Mică baladă de iubire* şi *Balada doamnelor de altădată*. Opera lui Villon este socotită o permanenţă, o creaţie modernă, în ciuda secolelor care s-au aşternut peste ea. Propunînd ca singur criteriu de apreciere a poeziei calitatea artistică, G. Ibrăileanu îşi alegea ca exemplu, în anul 1922, opera villonescă : „Dar se poate — spunea criticul „Vieţii româneşti" — ca un foarte vechi scriitor să-mi fie mai rudă decît unul din mahalaua mea. Se poate ca François Villon să-mi fie mai aproape decît mulţi poeţi de azi, sau poate decît toţi" [8].

V. Voiculescu inserează, în ciclul său *Evocări-privelişti*, poezia *Villon*, care are moto-ul *Mais où sont les neiges*. Poezia este construită pe dubla existenţă a lui Villon : de prieten al unora din „Frăţia scoicii" (Les Coquillard") şi de poet de geniu, cu o poezie neiertătoare („Ca un tîlhar ascuţi oţel balada, / Să ne-o împlîntaţi în piept ca pe-un cuţit") : „Parcă te văd maestru-n furtişaguri, / Edec de han şi-al juzilor vrăşmaş, / Tras din spelunci ca un guzgan din faguri / Scrîşnind sub biciul asprului armaş..

---

[5] Al. Odobescu, *Opere*, ediţie îngrijită şi studiul introductiv de Tudor Vianu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955, vol. II, p. 242.

[6] Al. Piru, *Reflexe şi interferenţe*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1974, p. 42.

[7] Villon, *Ballade*, trad. de Horia Stamatu, în „Ideea europeană", an. I, nr. 1, 1935, p. 32; *Baladele lui François Villon*. Traducere din limba franceză de Zoe Verbiceanu cu un studiu introductiv asupra vieţii şi operei poetului, Bucureşti, F.R.L.A., 1946, p. 152; François Villon, *Balade şi alte poeme*, trad. de Dan Botta, prezentare de Tudor Arghezi, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, p. 294; *Opurile magistrului François Villon, adică Diata mare şi Lăsata, Adaosul, Jergul şi Baladele*, în româneşte de Romulus Vulpescu, Bucureşti, E.T., 1958, p. 248; *Din operele magistrului François Villon*, în tălmăcirea lui Neculai Chirica, Bucureşti, Albatros, 1975, 148. Despre traducerile româneşti din opera poetului francez şi despre unele opinii asupra operei sale, vezi informaţiile din articolul semnat de Ileana Verzea, *Traduceri şi comentarii româneşti ale operelor literaturii franceze medievale*, în „Revista de istorie şi teorie literară", tom. 28, nr. 4, oct.—dec. 1979, p. 540—542.

[8] G. Ibrăileanu, *Opere*, ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Minerva, 1976, vol. III, p. 384—385.

/ / Risipitor cum n-a fost visternic, / Măreţ golan cu aurul în gînd, / Tu îţi iubeşti viaţa de nemernic / Şi ţii să mori, drag păduchios, sperînd."[9]

În poezia *François Villon*, T. Arghezi dă o parafrază, „în stil de psalm şi cantilenă" (Al. Piru) (a cunoscutei balade villoneşti *Ballade des dames du temps jadis:* „Poţi să-mi spui, şoptind ca-ntr-o poveste, / Atîta frumuseţe unde este, / Atîta gingăşie şi iubire, / De cîtă lasă veacul amintire; / Frămînt şi cîntec şi mînie, / Şi-atîta nevinovăţie? / Unde-i Thaisa de odinioară, / Ioana ciobăniţa, ostaşe şi fecioară, / Şi Heloiza, scumpă în zadar / Cinstitului părinte Abelar? / Unde-i murmurul fostelor pîraie / Ş-al apelor clătite-n heleştaie, / Marie, Maică Preacurată? / Dar unde-i şi zăpada de-altădată"[10]?

În balada ce-i închină Radu Stanca, *De-aş fi rege*, poetul sibian s-ar fi inspirat, spune Al. Piru, din filmul *If i were King*, „narînd fantezist viaţa lui Fr. Villon"[11]: „De-aş fi rege-aş reclădi Sodoma / Şi-aş stîrni din nou în circuri jocul. / Ca s-aprind la poalele ei' focul / Aş aprinde înc-o dată Roma"[12].

Un baladist contemporan, George Ţărnea, semnează o *Villonească*, în care momente de viaţă şi teme de meditaţie ale poetului francez sînt subtil inserate în pagină: „Sînt mai bun de-o vreme / Şi mai plin de har- / Viaţa mi se toarnă / Singură-n pahar. / / Beau cu toată lumea / Şi-nţeleg puţin / Mai de lîngă moarte / Anii cît mă ţin. / / Drămuiesc legenda / Ultimului ban / Petrecîndu-mi frigul / Pe la cîte-un han. / / Şi la poarta lumii / Spre a-mi da de rost / Mă întreb sfielnic / Cine ce mi-a fost"[13].

Motivul melancolic „où sont" apare de mai multe ori la diferiţi poeţi. Ion Barbu, care-şi adaugă la nume, în poezia pe care o citäm, şi pe acela al marelui baladist francez, rezultînd numele Barbu-Villon, preia motivul amintit, într-o poezie de circumstanţă, scrisă la Berlin, probabil în anul 1934: *[Către Sudan] Oraşul lui Friedrich:* „Oraşul lui Friedrich rămîne / Acelaşi, iubite Sudan: / Verdeaţa şi pietrele spîne; / *« Mais où sont les neiges d'antan? »* / Ah! unde e Grette şi Fritzi, / Şi Agnes cea lungă-n picioare, / Tapeţii, apaşii, bandiţii / Şi multele false fecioare? / Inima-în doliu suspine / După acel vavilon / Şi afle că totul un spin e / De astăzi lui Barbu-Villon"[14].

Nu este aceasta singura amprentă villonescă în opera lui Ion Barbu. Un monograf al poetului, Basarab Nicolescu, recunoscînd în unele creaţii baladeşti ale lui Ion Barbu, ca *Riga Crypto şi lapona Enigel*, *Uvedenrode* şi *Domnişoara Hus*, „inflexiuni medievale de cîntec al unui trubadur al spiritului", crede că în acest sens Ion Barbu oferă o continuare modernă, mai rafinat intelectuală, a baladelor lui Villon"[15].

Acestea sînt, cum am spus, parafraze şi poeme panegirice.

---

[9] V. Voiculescu, *Poezii*, ant. şi pref. de Aurel Rău, t. stab. de I. Voiculescu, şi V. Iova, Bucureşti, E.P.L., 1968, II, p. 149.

[10] T. Arghezi, *Scrieri*, 2, Bucureşti, E.P.L., 1963, p. 166.

[11] Al. Piru, *Poezia românească contemporană, 1950—1975*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975, I, p. 298.

[12] Radu Stanca, *Versuri*, Bucureşti, E.P.L., 1966, p. 107—109.

[13] George Ţărnea, *Balade*, Bucureşti, Ed. Cartea românească, 1976, p. 64—65.

[14] Ion Barbu, *Poezii*, ediţie îngrijită de Romulus Vulpescu, Bucureşti, Albatros, 1970, p. 119.

[15] Basarab Nicolescu, *Ion Barbu. Cosmologia „Jocului secund"*, Bucureşti, E.P.L., 1968 p. 109.

Cîțiva poeți au compus însă balade după modelul villonesc.

Marcel Romanescu (1897—1956) semna *Balada florilor dalbe*, în care apare același motiv, tratat aci din perspectivă sămănătoristă : „Unde-s boierii cu bărbi cărunte, / Dulămi de jder, surguci în frunte ? [. . .] Unde-i basmul împăratului Ler / Cu sufletul în pumni de ger ?" [16]

În *Balada* (1916), cu același moto villonesc, B. Fundoianu preia forma strofică a baladei poetului francez, trei strofe cu refren, acesta ușor modificat de fiecare dată. Este o baladă despre viața unui boem. Aflat pe țărmul scit, pe o vreme aspră de crapă pietrele, poetul n-are nici un lemn de foc în casă ; se consolează cînd cineva îi dă un exemplar din *Iliada ;* gerul nu mai este simțit : „E atît de cald în camera-mi nomadă / / Că văd truveri cîntînd o serenadă, / Și danțatoare joacă seguidilla / / Pe gîndurile-n straie de paradă. / Nu-i mai frumoasă viața în Sevilla !" [17] Balada se încheie cu o *Închinare* (cunoscutul *envoi*).

În *Balada spînzuratului* (1916), de Adrian Maniu [18], V. Streinu recunoaște „ce e mai bun în Corbière, trecut din Villon" [19].

O mai strînsă legătură cu balada villonescă mărturisește, încă din titlu, *Balada după Villon și-mpotriva dușmanilor țării*, de Traian Chelariu. Maestrul francez este urmat, de data aceasta, cu fidelitate, atît în forma strofică (nu lipsește „închinarea"), cît și în tonalitatea de imprecație, de anatemă, din *Ballade contre les medisans de la France :* „Orbit de cazne cadă, an de an, / Cu pas greșit și grai înjositor, / În iaduri arză-i sufletul viclean / Și-n focul cel mai greu și-ngrozitor, — / Strivit în cuget și în mădulare, / Să geamă milă numai și-ndurare, / Și oricît de-ascuns ar fi sau cît de sus / Ajungă-l junghiul desperării — dus / Să fie-n lanțuri și lăsat urgiei / Sau, încă viu, pe năsălie pus, / Acela ce-ar vrea răul României !" [20]

O vibrantă baladă patriotică, amintind (prin tematică și elementele de baladă cu formă fixă) villoniana *Ballade contre les ennemis de la France*, scrie George Dan : *Balada împotriva puiului de scorpie*, scorpia fiind trădătorul de țară, a cărui condiție este subanimalică, fiindcă : „Nici puiul rupt de foame și de-alice, / Nici rîsul ce bea sînge doar fierbinte, / Și nici o fiară — propria-i matrice / N-o sfîșie cu colțul și cu gheara ; / Turbată chiar, la mumă ia aminte".

Numărul cupletelor și repetarea după fiecare a refrenului amintește de tehnica villoniană a baladei. Balada lui George Dan repetă după fiecare cuplet refrenul : „Mai crîncen și mai fiară decît fiara / E puiul țării ce-și trădează țara" [21].

Afinități cu poezia lui Villon mărturisește și Francisc Păcurariu. Poetul român crede că și unele date caracterologice și existențiale ale

---

[16] Marcel Romanescu, *Balada florilor dalbe*. Apud Dumitru Micu, *„Gîndirea" și gîndirismul*, București, Minerva, 1975, p. 666.

[17] B. Fundoianu, *Poezii*, ed. de Paul Daniel și G. Zarafu, st. intr. de Mircea Martin, București, Minerva, 1978.

[18] Adrian Maniu, *Balada spînzuratului*, în „Flacăra", an. V, nr. 29, 30 apr. 1916.

[19] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, II, Minerva, 1968, p. 60.

[20] Traian Chelariu, *Balade și strofe răzlețe*, Cernăuți, Editura „Cercului Bucovina literară", 1943, p. 8—9.

[21] George Dan, *Bună dimineața*, București, Minerva, 1976, p. 131—132.

sale ar aminti de Villon : „Au pot să spun ca și Villon sărmanul / Că nu-s nici înțelept dar nici zălud, / Mi-a odrăslit doar clipe sterpe anul" [22].

Francisc Păcurariu întreprinde, între anii 1940—1944, mai multe „exerciții pe texte de Villon" : *Balada domnițelor de odinioară*, *Balada boierilor de altădată*, *Balada pe același izvod*, *Mîhnirile muierii iubețe ajunse în anii bătrîneții*, *Unde-s feciorii de-altădată*, *Item, călugări sărmani*, *Balada sau rugăciunea pentru sufletul lui Jehan Cotard cel bețiv*, *Balada vieții îmbelșugate sau gîlceava cu Franc Gontier*, *Baladă pentru Villon și despre Margot cea dolofană*, *Balada dreptei învățături pentru cei cu viață rea*, *Balada poveților înțelepte pentru cei ce viețuiesc în dezmăț*, *Item, să trageți într-o dungă*, *Balada sfîrșitului*, *Catren zis de Villon pe hrisovul condamnării sale la moarte*, *Balada spînzuraților*.

În cîteva cazuri, Francisc Păcurariu reușește în exercițiile sale să ne readucă în memorie tonurile villonești, ca în acest fragment din lamentația *Mîhnirile muierii iubite* ... : „Rotunjii umeri unde-s oare / Și mîngîierea caldă-a mîinii, / Și roada șoldurilor, plină, / Și rotunjiți în pîrgă sînii, / Și arcuirea pulpei, lină, / Și-n luminișul dintre coapse / Mărul iubirii ce se coapse / Deplin în calda lui grădină ?"

Radu Stanca, fără să fie înrîurit de Villon, cultivă „lamentația baladească", în creații ca *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug*, *Un cneaz valah la porțile Sibiului*, *Lamentația poetului pentru iubita sa*. În articolul său programatic, *Resurecția baladei* [23], Radu Stanca citează între formele baladești și lamentația, „în care comunicarea afectivă nu se distinge aproape deloc de aceea a liricului pur" ; acest mod poetic, socotește Radu Stanca, este „mai latin (François Villon), e modul cel mai apropiat de carcasele celulei lirice pure".

În schimb, Ștefan Stănescu (1912—1956), credem că se apropie de o altă formă baladescă villonescă : balada gnomică. Factura unor creații villonești ca *Ballade des proverbes*, *Ballade de menus propos* și *Ballade des contre-vérités* pare că a servit de model *Baladei tăcerii* a lui Ștefan Stănescu, în care întrebările primesc răspunsuri de factura proverbelor : „Ce-i tăcerea ? Lacăt e / Sipet e ... Apleacă-te, / Suflet, cu-nainte-le : / Cheile, cuvintele !" [24]

Mai sînt și alți poeți, ca Dimitrie Stelaru și Leonid Dimov, care-și declară printre patronii spirituali pe Villon, însă cel asupra căruia marele baladist francez a exercitat cea mai amplă și originală înrîurire este Tudor George, care se declară nastrafilit al aceluiași rit villonesc. El nu se mărginește, în panegiricul ce-i înalță — *Mătăniile, sorii ... Imn dionisiac pentru Villon*, datat 9.VI.1958 — să-i nareze viața ori să-i preia motive, ci afirmă existența necurmată a lui Villon : „Nu-i mort Villon — / să știți că n-a murit ! — / Și secoli, cîți trecură, / nu contează, / De vreme ce slujesc același rit / Și-același soare-și află-n mine-o rază !"

Poetul închipuie un Budha-Briareu născător de Villoni, mod de a spune că tipul Villon este veșnic, proteic : „E undeva / un Budha-Briareu, / Un Budha de Villoni / — rotindu-și gestul — / Din Budha cela /

---

[22] Francisc Păcurariu, *Răzvrătirea desenatorului de cercuri*, Ed. Dacia, 1974.

[23] Radu Stanca, *Resurecția baladei*, în „Revista Cercului literar", an I, nr. 5, mai 1945, p. 57—61.

[24] Ștefan Stănescu, *Arca lui Noe*, pref. de Ovidiu Cotruș, București, Minerva, 1977, p. 123.

doar o spiță-s eu / Și alți Villoni / — printr-alte spițe — / restul ..." [25]

La Tudor George, pentru prima dată în istoria receptării lui Villon de către baladiștii români, nu ne întîmpină mimarea tipului formal al baladei villonești, nu este vorba deci de citarea unor versuri ori de prelucrarea lor, ci de o înrîurire spirituală. Mai mult decît I. Minulescu (în care G. Călinescu recunoștea „un Villon al cafenelii, vibrant, plin de imaginație și de simț artistic, incapabil de a ieși din tagma lui, în care traduce toate subiectele lirice" [26]), T. George se apropie de Villon prin temperament și anumite date existențiale. Ca să ne mai referim la un element, la Tudor George nu întîlnim, ca la Minulescu, cafeneaua modernă, lustruită, ci „hruba", taverna, sau, cum spune Fănuș Neagu, bolnița. Convivii poetului nu sînt fără duh închinători ai lui Bachus, ci „divini convivi", „bărbați frumoși", „Prea puri la suflet / și la minți prea puri", care „vocalizau și-ngurgitau culori", certați cu o anumită specie de esteți conformiști, „superbii demagogi", „Mondenii prinți / ce-și împărțeau orgolii, / În timp ce noi / Știam că ei sînt orbi!"

„Singaporenii" lui Tudor George erau cu totul altceva decît păreau; ei erau de fapt nu „o drojdie a lumii", ci „grăunțe-ascunse-n bolgii", care sub „crusta vremii" „germinau splendori". Acestei elite îi închină Tudor George „O frescă / quasivillonescă / a unui / Pseudo-ev-mediu / contaminat / fără remediu".

Se poate afirma că Villon s-a bucurat în literatura noastră de un interes special. Am citat un număr apreciabil de panegirice. Numai mai tîrziu, în zilele noastre, apar unele parodii. În *Testamentul detectivului Arthur*, de Emil Brumaru, Al. Piru vede „o parodie la faimoasele testamente villonești" [27]. Un poet ludic, Șerban Foarță, îi parodiază *Ballade des dames du temps jadis*, în *Balada baionetei din Bayonne:* „Olanda vine din Olanda, / Cașmirul vine din Cașmir; / că ni s-a ofilit ghirlanda, / cu toate astea, nu mă mir ... / ... Am mai dansat o arleziană, / a mai căzut un batalion: / sclipea-n Artois o arteziană / și-o baionetă, la Bayonne... // Voltaire dormea într-o volteră / Și, între timp, filosofa; / a mai trecut de-atunci o eră, / a mai căzut cîte-o sofà ... / ... De ce se clatină iatacul / și cad ghiulele pe balcon? / opriți, opriți, / opriți atacul / la baionetă, la Bayonne! / Închinare: / A mai trecut o belepòcă; / adio, domnule baron! ... / ... Sclipește-n soare, echivocă, / o baionetă, la Bayonne" [28].

Fără să refuze unele contacte cu balada universală (adaptări, localizări, preluări de formule și tehnici ale baladei cu formă fixă), balada românească evoluează în perimetrul unei problematici poetice specifice, al unei tradiții literare naționale. Ea proiectează figuri și subiecte din mitologia și istoria națională, împrumută motive și ritmuri ale folclorului, cu deosebire ale cîntecului bătrînesc (cu care se aseamănă prin forma liberă, neîncorsetată de forme fixe), utilizează zăcăminte ale limbii populare.

---

[25] Tudor George, *Baladele singaporene*, București, Cartea românească, 1970, p. 176—178.
[26] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 617.
[27] Al. Piru, *Varia*, 1975, vol. II, p. 343.
[28] Șerban Foarță, *Simpleroze*, versuri, Timișoara, Facla, 1978, p. 34—35.

NUMELE PERSONAJELOR LITERARE — FUNCȚIE STILISTICĂ ȘI EMBLEMĂ MORALĂ

OVIDIU PAPADIMA

Marii scriitori au fost întotdeauna atenți în ceea ce privește alegerea numelor pe care le-au dat personajelor create de ei. Au căutat să exprime mai mult sau mai puțin direct — de cele mai multe ori să sugereze prin sonoritatea aparte a numelor, mai ales în epoca modernă — ceva din personalitatea și destinul eroilor operei lor. Literatura nu face nici aici altceva decît să se conformeze unor străvechi forme de viață, unor credințe populare arhaice despre legături tainice între nume și cel care îl poartă. Latinii spuneau *Nomen est omen* — numele este o prevestire — deci nu o simplă formă de stare civilă. Limba latină — prin concizia ei — spune foarte adesea mai mult decît ți se pare că înțelegi la prima auzire a unui cuvînt. Așa se întîmpla și de astădată. Numele ca prevestire nu înseamnă numai o formă augurală, o indicație asupra destinului ființei care îl poartă. Numele îl prevestește oarecum și pe acela cu care el se întîlnește, îi spune dinainte ceva despre personajul întîlnit. Aceasta stă în legătură cu străvechi și complexe credințe populare asupra rostului numelor, nu numai ale oamenilor, dar și nume de plante și animale, de ființe imaginare sau chiar de obiecte. După aceste credințe, numele indică nu numai o realitate în lume, ci marchează prezența ei însăși, în momentul cînd i se pronunță numele. Credințele acestea porneau firesc de la însuși felul de a fi al omului, a cărui privire peste lume depășește sfera biologiei lui și pentru care lumea există în totalitatea ei și îi impune să ia cunoștință de ea în toate amănunțimile ei. De la începuturile graiului său articulat, omul s-a simțit în centrul lumii, pentru că numai el o poate surprinde în toate aspectele ei, în conștiința lui, și o poate concretiza prin vorbirea sa. Pentru om deci, a lua în cunoștință echivalează cu a da nume și tot ce există în lume există și în conștiința lui, prin nume. Din înălțimea lui spirituală, omul a orînduit mai întîi cosmosul, dînd nume fenomenelor lui, și acestea trebuiau — în gîndirea mitică a începuturilor omenirii — să răspundă, să fie prezente cînd li se pronunță numele. Numele s-au încărcat astfel, în trecutul îndepărtat, cu putere magică. Numele, aducînd în conștiința omului imaginea celui care îl purta, putea să impună, în gîndirea magică, însăși prezența lui fizică, dorită sau, dimpotrivă, periculoasă. Primirea unui nume însemna deci un adevărat act de naștere, implicînd grave efecte și răspunderi. Nașterea aceasta era astfel nu numai un act fizic, ci și moral, însemnînd trecerea într-o altă existență pe planul social. Nu numai conducătorii de popoare, întemeietorii de religii, dar și oamenii care erau inițiați — la un moment dat, de obicei în tinerețe — de către aceștia, ca ajutoare ale lor, își luau sau li se atribuia

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 4, p. 593—596, București, 1980.

un nou nume în momentul noii lor acțiuni în lume. Acest nume trebuia să spună ceva despre noua lor existență în lume, ceva despre rosturile ei. Alegerea unui astfel de nume era deci nu numai un act solemn, ci și cu multiple consecințe. Numele proprii nu numai că individualizează pe cei care le poartă, le dau o stare aparte, unică, în conștiința omenească, — dar au în același timp și un caracter de generalitate, însemnînd una dintre acele trăsături durabile ale sufletului omenesc, fie în bine, fie în rău. Numele eroilor mitologiilor populare, ai antichității și chiar ai epocii moderne, au ajuns astfel cu timpul să aibă această dublă funcțiune, doar aparent contradictorie. Ahile este unic, dar în aceași timp evocă agerimea în mișcări și furia războinică; Hector este nu numai eroul războiului Troiei, ci și eroul grandios și loial dintotdeauna; Ulise simbolizează prin veacuri șiretenia; Nestor, înțelepciunea; Cezar și Napoleon, grandoarea conducătorilor de popoare. Cînd astfel de nume nu spun destul, fiind dintre cele multiplicate în milioane de exemplare, poporul le împlinește cu atribute care se contopesc cu ele, într-o unitate inseparabilă. Ștefan al Moldovei a rămas pentru totdeauna Ștefan cel Mare, iar precursorul lui, Alexandru Vodă, a rămas Alexandru cel Bun. Forța de sugestie a numelui e atît de mare, încît Mircea cel Bătrîn a fost înfățișat de Eminescu, în *Scrisoarea a III-a*, ca un „moșneag", deși în anul bătăliei de la Rovine el era în plină maturitate. Numele obligă astfel mult.

E adevărat că, de mult încă, noii veniți pe lume nu au posibilitatea de a-și alege singuri numele. Ei îl primesc. Dar aceasta nu însemnează că numele nu poate spune nimic despre ei, măcar indirect, cînd are funcția de prenume. Cineva mărunt ca statură sau personalitate, al cărui nume de familie e precedat de acela al lui Cezar, va fi stînjenit de multe ori de contrastul dintre firea lui adevărată și statura grandioasă a prenumelui său. De asemenea, un fricos pe care îl cheamă Ahile, un încet la minte pe care îl cheamă Ulise. Cel care le dăruiește numele curînd după naștere nu se gîndește și nici nu se poate gîndi cît va spune și cît nu va putea să spună în viitor acesta, despre ființa lor reală și destinul lor. Fantezia populară însă a știut să corecteze asemenea implicații de destin, prin porecle; oamenii de la țară, mai ales, sînt cunoscuți și astăzi mai mult prin poreclă decît prin nume.

Scriitorii au însă libertatea de a alege nume potrivite pentru eroii lor, atunci cînd ei există pe deplin în imaginația lor creatoare. Personajele lor se nasc în lumea literaturii odată cu firea și destinul lor în această lume, astfel că numele lor nu pot veni în contradicție cu ele decît prin nedibăcia autorului. Dacă primii noștri scriitori, Alecsandri de exemplu, inventau adesea nume care să spună totul, direct, despre eroii lor — Clevetici pentru un demagog, Sandu Napoilă pentru un retrograd — în general, autorii moderni aleg mai degrabă nume care să sugereze, prin originea sau chiar numai prin sonoritatea lor, ceva din structura și soarta personajelor. Străvechi maeștri sînt și aici creatorii epicii noastre populare rămași totuși, pentru noi, anonimi. Eroii cîntecelor noastre bătrînești poartă nume de o mare expresivitate și cu valori de sugestie. Haiducii au nume aspre ca și firea lor: Bolboceanul, Răscolman, Ion Pietraru, Tunsul, Ion ăl Mare. Eroii întîmplărilor întunecate ni se înfățișază cu nume care cîntă tainic: Antofiță a lui Vioară, Popa cel de piatră, Dămean și Sîla, Iovan Iorgovan, Ardiu-Crăișor, Broasca-Roasca; domni-

torii fabuloşi ne apar sub nume care sună arhaic : Negru Vodă, Chipor-Crai, Jăman-Crai ; femeile, fetele îndeosebi, poartă nume care le alintă diminutival — Stăncuţa, Aniţa, Voichiţa, Neguţa, Neghiniţă Neagră — sau sînt pline de suavitate în sonoritatea lor, în balade ca şi în basme : Chira Chiralina, Iana Sînziana, Iniia Diniia, Sandra Ruxandra, Floricică Albastră, Călina Mălina.

Scriitorii noştri au folosit din plin aceste lecţii ale anonimilor din popor. Personajele epicii eroice a lui Mihail Sadoveanu ne apar cu nume de baladă : Cozma Răcoare, Ionuţ Păr Negru, Ancuţa Crîşmăriţa, Leonte Zodierul. Personajele din *Moromeţii* lui Marin Preda şi *Desculţ* al lui Zaharia Stancu poartă nume selectate din bogăţia poreclelor populare, sau avînd sonoritatea lor : Moromete, Boţoghină, Ţugurlan, Guica, Toma Ocî, Marinache Piele, Zorinca, Mătuşa Uţupăr. În proza lui Eminescu, dimpotrivă, numele personajelor evocă prin sonoritatea lor aura romantică ce le înconjoară, lumea lor în care mai mult visează decît trăiesc : Dionis, Poesis, Cezara, Euthanasius, Ieronim, — în timp ce Toma Nour sună viguros ca şi firea lui.

Uneori, pe lîngă predestinarea prin nume, o funcţie similară — în literatura populară, ca şi în literatura citadină — o are şi categoria socială a personajului, mai adesea profesiunea lui. Legenda mînăstirii Argeşului — cunoscuta capodoperă a cîntecului nostru bătrînesc — nu e de conceput fără de existenţa Meşterului Manole, zidar şi arhitect, profesiuni care coincideau în trecutul nostru. Dacă trecem la literatura citadină europeană — legată şi ea adesea de izvoarele folclorice — întîlnim adeseori şi fenomenul invers. Acela în care literatura dă nume vieţii. De exemplu, un personaj aparte al epicii — care a devenit pretutindeni în literatură aproape el însuşi un nume — este studentul. Într-adevăr, se pare că pe foarte bogata literatură europeană avînd ca subiect studentul şi viaţa studenţească şi-au pus de la început pecetea viaţa şi cîntecele în limba latină ale „goliarzilor", ale „studenţilor vaganţi", amestecîndu-se pe drumurile lor cu jonglerii, histrionii şi călugării cerşetori, din secolele XII şi XIII. Moştenind obiceiul de breaslă al meseriaşilor — care îi obliga să-şi înveţe meşteşugul în mai multe oraşe pe rînd — viaţa de atunci a studenţilor nu era deloc uşoară. Provenind din categorii sociale foarte modeste — cu excepţia celor care urmăreau ascensiuni în cariera clericală — studenţii duceau un trai de sărăcie, salvată cel mai adesea prin expediente ce arareori erau dintre cele morale. Tragicul acestei vieţi era convertit în cîntecele lor prin optimismul şi vitalitatea tinereţii, care nu se sfia să se exprime prin elogiul vinului şi al petrecerii vesele : *Meum est propositum in taberna mori*. Studentul vagabond apărea în teatrul medieval ca erou al unor farse, celebră fiind aceea în care păcălea văduva pioasă, spunîndu-i că merge la rai, unde se va întîlni cu răposatul, putînd să-i ducă acolo haine şi mîncare ; sau în acele farse în care ipocrizia clericilor devenea şi ea aproape un personaj. Sub aspectele frivole şi burleşti ale farselor în care personajul central era studentul, se ascundea însă o atitudine gravă în faţa vieţii sociale a vremii. Această dualitate apare în *Paulus*, piesa scrisă de umanistul Pierre Paolo Vergerio spre sfîrşitul secolului XIV, pe cînd era student la Bologna. Eroul ei, şi el student, se zbate între ispitele vieţii libere şi frivole — pe care i le şopteşte servitorul său, *Erotus*, iarăşi un nume cu cheie — şi dorinţa

unei vieți austere, ca *studiosus*, la care îl îndeamnă celălalt slujitor, *Stychus*, nume evocînd poezia. Sub trăsături pregnant goliardice, apare studentul și în povestirile Renașterii, legate de snoava populară și tipologia ei. Tragicul dublei vieți a studentului se concretizează mai tîrziu — cu toată gravitatea lui — în *Faust*, tragedia pe care Goethe o concepe în tinerețea lui studențească, pornind de la vechile povestiri despre doctorul ce-și vînduse sufletul diavolului, în schimbul plăcerilor vieții. La romantici, studentul apare — de cele mai multe ori, episodic — sub aspectul sumbru al unei existențe avînd și ea tangențe cu fantasticul. În proza epică a naturalismului, dimpotrivă, profilul studentului ia trăsăturile reci, impersonale aproape, ale omului de știință, — așa cum îl întîlnim și în literatura noastră, în *Făclia de Paști* a lui Caragiale, sub anonimatul categoriei lui sociale însăși, confundîndu-se cu ea. Uneori episodic și adesea anonim aproape, îl întîlnim în proza scriitorilor impregnați de ideile generoase ale socialismului, la sfîrșitul secolului trecut — aceea a lui Traian Demetrescu și a generației lui — sub aspectul proletarului intelectual, a cărui acută sensibilitate e strivită de viața socială burgheză. La începutul secolului nostru, conflictul tragic cu realitatea socială, ca și cu setea de viață, irumpe din plin în *Patima roșie*, drama lui Mihail Sorbul. Tofana și Crina — cea dintîi purtînd un nume care să-i sugereze duritatea sufletească iar victima ei, al cărei nume evocă pînă la exagerare stilistică suavitatea personajului — sînt studente; Sbilț — nume care iarăși traduce brutal ereditatea și destinul său — e un demonic „student întîrziat", fără putință de salvare de sub legile acestei ereditați, cărora le cade victimă și Tofana.

Străvechea latură goliardică a vieții studențești reapare în proza noastră — de astădată, în perioada interbelică — în cunoscutul roman al lui Gib I. Mihăescu, — *Zilele și nopțile unui student întîrziat*. Numele eroului, Mihnea Băiatu, impune și stilul său de viață, mai bine zis coincide atît de puternic cu acest stil, încît finalul romanului — în care Mihnea Băiatu se decide pentru lumea austeră a studiului și examenelor — ne apare ca o soluție precipitată și surprinzătoare a acțiunii. Un palid ecou al acestui tip de viață studențească îl întîlnim și în *Mensa academica*, romanul lui Traian Cantemir, care după cîte știu s-a oprit la volumul I. În schimb, drama vieții de sărăcie a multor studenți din perioada interbelică se desfășură intens în romanul — tot atît de uitat astăzi, dar mult mai interesant — al lui T. C. Stan, *Cei șapte frați siamezi*, ale cărui personaje sînt toate studenți. Romanul acesta — al unei boeme tinerești, plină de altruism nelipsit de voioșie, ca și de problematica gravă a vieții — se încheie însă în atmosfera funerară a epicii lui Cezar Petrescu. Cei șapte eroi sînt toți înfrînți de inechitățile vieții sociale a epocii, sfîrșind prin moarte sau disperare, sau prin renunțarea la idealurile tinereții.

Problema relațiilor între nume, profesie a personajelor și literatură e însă atît de complexă, încît depășește cadrul acestei simple schițe, în care dibuim un drum mai puțin cercetat în istoria literaturii. Prin prestigiul unor capodopere, ca și prin circulația enormă, în epoca lor, a unor scrieri mai modeste, — numele personajelor și emblema categoriei lor sociale au devenit semne ale unor valori morale — sau ale unor trăsături de caracter care li se opun violent, ca ieroglife ale răului — și totodată realități stilistice care își au în sine statutul lor literar.

ASPECTE COMPARATISTE ÎN „ISTORIA LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI PÎNĂ ÎN PREZENT"

RODICA ŞTEFAN

Cercetător de formaţie umanistă, G. Călinescu a manifestat interes pentru tot ce cădea sub incidenţa spiritului său scrutător. Ca istoric şi critic literar studiile sale au inclus, printre altele, şi aspecte ale literaturii comparate. Unele au fost acceptate de istoricul literar în măsura în care îi ofereau sugestii fertile în rezolvarea problemelor specifice, altele au fost considerate cu scepticism atunci cînd nu au primit o interpretare proprie, ce anticipează uneori orientări recente ale acestei discipline.

Trebuie să precizăm de la bun început că G. Călinescu nu a fost un comparatist în sensul propriu al cuvîntului. Şi cu toate acestea el a fost acela care, prin prestigiul şi autoritatea geniului său, a impus demersul comparatist, raportarea permanentă a scriitorilor la literatura universală, ca pe una din etapele sine qua non ale actului critic.

Cum să rezolvăm atunci aceste paradoxuri ce nu pot fi atribuite exclusiv complexităţii personalităţii călinesciene, şi, mai ales, cum să mai susţinem, după aceste premise aparent limitative, apropierea pe care o facem între G. Călinescu şi literatura comparată?

În primul rînd nu vom continua să-i recunoaştem numai crearea de „imagini critice comparatiste", oricît de geniale ar fi. Lumina lor fulgurantă poate releva lucruri surprinzătoare, dar slaba lor intensitate nu îi este suficientă istoricului literar care acoperă fenomenul literar în timp şi pe suprafeţe vaste. Avea nevoie deci, dacă nu de un sistem, cel puţin de o tehnică care să-i permită orientarea în multitudinea manifestărilor artistice concrete; de aceea, includerea lui G. Călinescu la capitolul „Comparatismul beletristic" [1], alături de E. Lovinescu, dar şi de Camil Petrescu, Mihai Ralea, Vladimir Streinu, ni se pare o eroare de apreciere.

G. Călinescu acţionează în virtutea unei concepţii bine definite şi consecvente asupra actului comparatist, chiar dacă neortodox, care îi structurează consideraţiile de critică şi istorie literară. Astfel, un cercetător literar nu se poate dispensa de „o vastă şi foarte sistematică cunoaştere a literaturilor universale. Specializarea într-o singură literatură este greşită, fiindcă substanţial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naţionale ale aceluiaşi spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci dinafară înăuntru" [2]. „O conştiinţă literară bogată" deschide istoricului perspective largi şi noi orizonturi prin care

[1] Din *Istoria şi teoria comparatismului în România*, sub îngrijirea ştiinţifică a lui Al. Dima şi Ov. Papadima, Ed. Academiei, Bucureşti, 1972.

[2] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 4, p. 597—606, Bucureşti, 1980.

se poate mișca mai sigur și mai dezinvolt, ceea ce îi permite să stabilească în mod corect coordonatele momentelor literare și să evite erorile subiective de evaluare. Urmărind situarea fenomenelor literare în serii istorice, în filiații cronologice în interiorul genurilor și speciilor, istoria literară beneficiază și de o încadrare adecvată a creațiilor în seria respectivă, prin compararea cu fenomene similare din literatura universală.

În continuare însă, Călinescu ridică o obiecție de fond. „Unii vor zice că astfel de cunoștințe și cercetări intră în *așa-zisa* (s. ns.) literatură comparată, considerată și ea ca o specialitate. Însă cum nu e cu putință să nu fii comparatist cînd studiezi un fenomen, specializarea rămîne o eroare" [3]. Cu alte cuvinte, admite legitimitatea metodei comparatiste, dar nu și specificitatea ei. Disponibilitatea pentru analogie fiind o constantă a spiritului nostru „de a găsi între obiecte asemănări și a simți satisfacție cînd le descoperim" [4], ea se poate exersa la infinit asupra indiferent cărui fenomen și deci, în lipsa exclusivității metodei, literatura comparată nu poate emite pretenții la statutul de disciplină autonomă în cîmpul științei literaturii.

G. Călinescu nu poate concepe necesitatea literaturii comparate decît separîndu-i metoda de domeniul de cercetare : „Chiar dacă renunțăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultură este absolut trebuitoare criticului" [5]. Raportarea la capodoperele literaturii universale, adevărate puncte de reper, etaloane infailibile, edifică operația critică de evaluare pe terenul solid al certitudinilor, o menține la proporțiile juste, elimină erorile flagrante de plasare în contextul literaturii naționale și universale datorate entuziasmelor locale, superficiale și exagerate.

Sursa acestor obiecții și rezerve trebuie căutată în insatisfacția generată de stadiul în care se afla literatura comparată în momentul respectiv, de puțin timp emancipată de sub tutela autoritară a istoriei literare, într-un moment în care lansonismul, cu tot ce implica el — preponderența concepției pozitiviste, viziunea mecanicist deterministă, absolutizarea și epuizarea documentului, spiritul pedant și îngust — cîștiga teren în toate mediile universitare, fidele tradiției sorbonarde. De aceea, aflată în plină perioadă de formare, literatura comparată păstrase reflexele istoriste de investigație literară, astfel încît obiecțiile lui G. Călinescu nu sînt decît delimitările, răsfrînte prin deviere, ale poziției proprii față de istoria și critica literară.

G. Călinescu neagă necesitatea de a găsi „ le comment et le pourquoi, le mécanisme et la cause des phénomènes littéraires", și încadrarea științelor umaniste printre științele naturii, care admit într-adevăr legi obiective, caracterul determinat, necesar și repetabil al fenomenelor naturale, precum și „explicația cauzală". „De bună seamă că raportul de cauză nu poate fi introdus în istoria literară, fiindcă în nici un caz nu se poate admite că purtările lui Hamlet au înrîurit istoricește pe Raskolnikoff. Dar este evident că se impune o ordine substanțială, neputîndu-se gîndi un Hamlet după Raskolnikoff" [6].

---

[3] *Idem*, p. 89.
[4] *Idem*, p. 91.
[5] *Idem*, p. 89.
[6] *Idem*, p. 78.

În consecință el respinge și pretențiile științifice de obiectivitate ale criticii izvoarelor, sursologia fiind, alături de tematologie și la fel de desconsiderată în ultima vreme, unul din domeniile predilecte de manifestare ale literaturii comparate. (Se afirmase chiar că „La littérature comparée est un cas particulier de la critique d'influence" [7], sursă și influență fiind cele două aspecte dialectice ale aceluiași fenomen) : „Poziționea izvoriștilor este, putem s-o spunem de la început, principial eronată, în contradicție cu estetica operei literare" [8].

Prin refuzul sursierismului, căzut în factologie — pură erudiție exercitată în absența vocației — și afirmarea consecventă a perspectivei estetice, cu primatul factorului axiologic și subiectiv în chip necesar, G. Călinescu se apropie de tendințele mai noi înregistrate ulterior de literatura comparată, cînd se conturează două tendințe distincte : școala istoristă franceză și școala critică americană. Pe de o parte critica universitară pretins obiectivă, pe de altă parte critica de interpretare declarat subiectivă. Accentul se deplasează acum de la critica raporturilor de fapte la critica judecăților de valoare, de la critica influențelor (care este mai mult comparativă decît literară) la critica afinităților (mai degrabă comparație literară decît literatură comparată) [9] — distincție ce merită a fi reținută.

Din această perspectivă activitatea de critic și istoric nu presupune în mod necesar priorități de precursor, dar permite să fie privită și din alte unghiuri de vedere decît cele tradiționale, care îi conferă noi sensuri cu rezonanță actuală.

Nicăieri nu apare mai concludent acest fapt decît în monumentala *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent.*

Prima impresie la contactul cu opera lui G. Călinescu este copleșitoare ; spiritul este derutat de dezinvoltura cu care criticul aruncă punți între cele mai surprinzătoare puncte de pe harta literaturii universale, de repeziciunea cu care asociațiile se succed, în cascadă uneori. Efectul produs în cititor este deliberat pînă la un punct, pentru că în starea de perplexitate spiritul primește cu mai mare ușurință sugestiile venite din afară. Dar, după acest șoc intelectual, va încerca să refacă demersul comparatist, ale cărui concluzii doar i-au fost înfățișate. Călinescu își face astfel din cititor un colaborator, incitîndu-l la o gîndire proprie, aspect în care criticul exercită o pedagogie superioară, mai aproape de imaginea modernă a lectorului ca element activ. Cu cît distanța dintre cele două puncte este mai mare, cu atît efectul este mai insolit și creează o plăcere pur estetică, ceea ce face dealtfel ca *Istoria literaturii române* ... să fie și o lectură plină de delicii intelectuale și sugestii nu mai puțin poetice.

Impresia inițială începe să se clarifice la o privire mai atentă, iar materialul aparent haotic să își releve legile ascunse. De cele mai multe ori imaginile comparative sînt rezultatul, prezentat într-o formă sintetică, uneori cu valoare metaforică, al unei operații analitice mai ample, pe parcursul căreia se utilizează diverse procedee.

---

[7] Gustave Rudler, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires du littérature française moderne*, Oxford, Imprimerie de l'Université, 1923, p. 30.

[8] G. Călinescu, *op. cit.*,

[9] Cf. Owen Aldridge, *Comparative Literature*, Un iversity of Illinois Press, 1969, p. 5.

Procedeul major este, desigur, comparația, care se bazează pe acțiunea unor perechi de raporturi dialectice; asociere și disociere, analiză și sinteză, inducție și deducție, reducție și extrapolare.

Unul din cele mai interesante procedee ni s-a părut a fi cel al reducției; din întreaga creație a scriitorului cu care se realizează comparația, G. Călinescu alege și izolează cîte un aspect, de regulă de specificitate maximă, definitoriu pentru personalitatea autorului sau maniera lui stilistică.

Spre exemplificare ne vom opri asupra lui Victor Hugo, din a cărui operă G. Călinescu a reținut cîteva elemente caracteristice. „Timuș a fost un barbar cu firea de heară, mai apt de a fi tratat ca un monstru hugolian" („Rucsandra Doamna" de Gh. Asachi, p. 111). „Opera lui Eliade ar fi fost astfel mai mult decît o « Légende des Siècles »" (p. 141), și tot Eliade „De la Victor Hugo a luat numele proprii barbare, hohotitoare" (p. 143). „Florile Bosforului" sînt „un fel de *Orientale*" (D. Bolintineanu, p. 218). „Umbra hatmanului Arbore apărînd străjerului este colosală, monstruos gotică, în felul hugolian" (Costache Stamati, p. 229). La Vasile Alecsandri remarcă: „O altă înnoire, în « Legende », sub semnul lui V. Hugo de astădată (...) nota comună este înclinarea către monstruos și colosal (...). Bunăoară enumerarea nominală de eroi cu cîte un atribut de o manieră tipică, la Victor Hugo" (p. 271). „Memento mori" a lui Eminescu este o „specie de « Légende des Siècles »" (p. 389). „Homerismul lui Hogaș e acela romantic al lui V. Hugo, cu aceleași enormități, realisme fantastice și monstruozități. Jurnalul scriitorului român e și el o « legendă a secolelor », însă proiectată în spațiu" (p. 595). La N. Davidescu constată că fragmentele din „Cîntecul omului" sînt „un soi de « legendă a secolelor », ca aceea a lui Victor Hugo, însă fără aspectul teleologic de acolo" (p. 619). La Camil Petrescu, „Presimțirea unei tranșee gigantice de la Baltică pînă la Dunăre atestă la poet, cu mijloace moderne, înclinațiunea lui V. Hugo pentru colosal" (p. 666).

Această simplă enumerare evidențiază procesul de reducție a operei lui V. Hugo la cîteva elemente caracteristice — monstruosul și colosalul, retorismul, enumerarea nominală de eroi, „Légende des Siècles", „Orientalele" și cam atît, — ceea ce în final dă un număr relativ restrîns de elemente, extrapolate apoi în așa fel încît să reprezinte totalitatea creației hugoliene.

Cu alte cuvinte, G. Călinescu operează cu puține date, pe care le introduce într-un mare număr de combinații, ca literele unui alfabet, după o adevărată tehnică combinatorie, ce îi permite, cu minimum de termeni, să realizeze maximum de efect.

Aceste procedee sînt aplicate unor aspecte diferite ale actului critic, pe care vom încerca să le sistematizăm, fără nici o pretenție de exhaustivitate sau absolutizare, cu scopul doar de a pune în lumină elementele caracteristice metodei critice călinesciene, în raport cu principiile literaturii comparate.

În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, comparațiile se aplică mai întîi *biografiilor și portretelor de scriitori*. Hasdeu „E neliniștit, nestatornic, un Childe Harold" (p. 322) și are „combativitatea lui Don Quijotte de pustă" (p. 322). V. Pârvan amintește de „Pastorul Brand al lui Ibsen, cu haina neagră încheiată auster pînă sus, călcînd

pe un gheţar" (p. 864). Întîlnim chiar detaliul fizionomic, de exemplu la Delavrancea : „faţa îi e însă astfel conformată încît scriitorul pare cîrn şi are un zîmbet de Fr. Villon" (p. 501).

Caracterizările-definiţii de scriitori sînt remarcabile, prin subtilitatea şi ineditul corespondenţelor, prin vervă şi erudiţie, ce nu îşi găsesc precedent decît în comparaţiile lui N. Iorga. „G. Coşbuc e foarte adesea un Marivaux rustic, zugrăvitor plin de răbdare a complicatei sîcîieli erotice" (p. 522). „Minulescu e un Villon al cafenelei" (p. 617). „N. Iorga a jucat în cultura română, în ultimele patru decenii, rolul lui Voltaire" (p. 542). „Conachi e un frate mai mic al lui Stendhal şi Benjamin Constant" (p. 91), sau, după formularea devenită clasică : „Conachi e un Petrarca ras în cap, cu chip de faun oriental, cu işlic, antereu şi iminei" (p. 94).

Caracterizările generale de opere surprind de asemenea notele esenţiale, reprezentative. „Ceva din solemnitatea strălucitoare a lui Dante, din sălbăticia lui Byron, din jovialitatea mistică a lui Blake, trece fără a ajunge la desăvîrşire" în poezia lui Macedonski (p. 467). În lirica lui Al. Philippide „se simt aripi de Edgar Poe, Baudelaire, Novalis şi Hölderlin şi chiar de Dante" (p. 752). Uneori întreaga creaţie este pusă sub semnul tutelar al unui singur scriitor : poezia lui Eliade se află aproape în întregime în zodia lui Dante, iar scrierile lui Mircea Eliade sînt „cea mai puternică expresie a gidismului la noi" (p. 870).

Se compară apoi *operele* : „Ion Ursu e un mic « Assomoir »" (p. 545) ; „« Hronicul măscăriciului Vălătuc » corespunde în literatura română balzacienelor « Contes drôlatiques »" (p. 691) ; *personajele* : „Irina e mai mult o lady Macbeth decît o Clytemnestră" („Grue Sânger" de Eminescu, p. 392) ; Ştefan Gheorghidiu „e un nou Des Grieux, care, înşelat, părăsit, nu poate trăi fără o Manon" (p. 660) ; „Vilma e o doamnă Bovary de sat ardelenesc" („Biruinţa" de I. Agîrbiceanu, p. 564) ; *subiectele, intrigile* : „În « Umbra mea » Eminescu închipuise o naraţiune oarecum asemănătoare cu istoria lui Peter Schlemihl" (p. 399) ; în „Mistere din Bucureşti" „Intriga e cam aceea din « Kabbale und Liebe »" (p. 339) ; de asemenea *compoziţia* scrierilor : „Călătoria în Africa" a lui Alecsandri e „un sistem narativ pe principiul « Decameronului »" (p. 285) ; în legătură cu Sadoveanu remarcă : „Formal, scrierea e un fel de „Decameron" în care cîţiva obişnuiţi ai unui han spun anecdote" („Hanu Ancuţei", p. 552) ; „Pe principiul « Decameronului » se desfăşoară şi « Soarele în baltă sau aventurile Şahului »" (p. 552).

G. Călinescu nu trece cu vederea nici apropierile ce se pot face între *titluri* sau *numele personajelor* : „Ca şi Valéry, autorul [Dan Botta] prepară eseuri estetice cu titluri platoniciene : « Charmion sau despre muzică »" (p. 820) ; un personaj din „Grue-Sânger" de Eminescu e Angelica, „(nume din « Orlando furioso »)" (p. 392) ; *obiecte poetice, imagini sau versuri disparate* : la Ştefan Petică, „în primul rînd stă vioara verlainiană, aceea care scoate suspine lungi" (p. 607) ; în „Cezara", „Poetul vrea « să bea sufletul iubitei într-o sărutare » (La Schiller : « deiner Hauch zu trinken »)" (p. 414).

De multe ori trimiterile nu sînt precise, ele au un aer vag, mai mult cu valoare de sugestie : „Cîteodată viziunea capătă un aer ceţos ossianesc şi recitaţia o hohotire byroniană" (Gr. Alecsandrescu, p. 149) ; „În elo-

giile conachiene sînt metafore vrednice de Chiabrera" p. 91); C. Stere scrie „pagini rupte parcă din *Atala*" (p. 677).

Interesante ni s-au părut două caracterizări: *potențială* și *prin negație*. În cel de-al doilea caz, deși se stabilește o corespondență cu o operă sau un scriitor străin, aceasta nu se realizează în favoarea autorului român: „Impresiile lui [Duiliu Zamfirescu] despre Italia, cu rari excepții, sînt în general plate. El n-are nici coloarea ideologică a unui Taine, nici dialectica policromă a lui Barrès" (p. 471); sau în „Duduia Margareta" de Sadoveanu: „nici instinctul fetei nu e așa de puternic ca să devină patetic, nici guvernanta, fata bătrînă, așa de diabolică spre a deveni o Cousine Bette" (p. 560).

Cît despre ceea ce am numit o comparație potențială, ea constă mai degrabă din unele recomandări ideale, pe care G. Călinescu le face, imaginîndu-se pentru o clipă în postura de creator, cînd ar fi dat materialului dezvoltarea pe care spiritul și-ar reprezenta-o „ca un produs posibil al propriei sale activități" [10]: „Un roman balzacian prin dezvoltare ar fi putut deveni nuvela « Faceri de bine » (Sadoveanu, p. 561); „Pădurea spînzuraților", „prin gravitatea și melancolia lui ar fi putut deveni un soi de « Le mie prigioni »" (p. 560); „Pentru ura și dezgustul lui [Sihleanu] ar trebui harpa de aramă cu care tristul Byron își cînta durerea sălbatică" (p. 287).

Desconsiderarea ordinii cronologice a operelor literare prin *anticipare* (un fel de protocronism), este un alt mod de realizare a comparațiilor: G. Ibrăileanu „aplică la critică, cu anticipare, metoda de evocare a lui Proust" (p. 590). „Păianjenul" de Herz „prevestește, fără știința autorului, « pirandellismul »" (p. 640). În „Înțeleptul" lui Cantemir criticul distinge „o listă lirică de cetăți pierdute, ca la un mai vechi Volney" (p. 42); „« Varlaam și Ioasaf » este în forme naive și narative un soi de « Génie du christianisme »" (p. 51); în cronicile rimate muntenești sînt unele „stîngăcii savante, ritmuri inegale, și o mare măscărie populară prevestind pseudo-folklorul suprarealist, de dicteu automat" (p. 56).

Din disponibilitate asociativă și necesitatea de a face mai sensibilă operația de evaluare, G. Călinescu depășește granițele literaturii intrînd pe domeniul artei universale. Ochiul exersat al criticului distinge imediat „tabloul în negru și roșu, ca scenele de război ale lui Paolo Ucello, al luptei de orbeți de la Podul înalt" (p. 21). La E. Bucuța „Procedura aceasta este adesea o pictură unde pruncul apare ca la Perugino, în goliciuni naive și miniatural diforme, într-un cerc de magi și îngeri" (p. 764); la Bolintineanu, criticul remarcă „orchestrația de tipul Berlioz, aproape genială" (p. 224). Această tendință va fi teoretizată ulterior de unii reprezentanți ai școlii americane, Henry H. H. Remak, și germane, Ulrich Weisstein, care cereau compararea literaturii și cu alte sfere ale creativității, tinzînd spre un „studiu complex" al fenomenului artistic.

Așadar, G. Călinescu nu gîndește faptul literar izolat, ci în permanentă relație, stabilindu-i conexiuni în toate direcțiile și urmărind să-l integreze într-o serie, într-o „famille d'esprits" sainte-beauviană, ceea ce implică în mod necesar stabilirea unui raport valoric: ocupîndu-și locul

[10] G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 84.

în serie, printre afini, scriitorul sau opera își precizează prin însuși acest fapt valoarea, făcînd inutile alte demonstrații : „Afinitățile lui cu Edgar Poe, grija de autenticitate, cu înlăturarea oricărei invenții, colorarea de cer înroșit, învălmășeala onirică, coborîrea la elementul inefabil ancestral, alătură pe scriitor [Mateiu Caragiale] de I. Vinea, de I. Barbu, în genere de poeții fondului obscur" (p. 815).

Problema valorii reprezintă pentru Călinescu cheia de boltă a întregii sale concepții despre istoria și critica literară, și în căutarea ei transcende barierele de timp și de spațiu. Faptele literare sînt plasate în contiguitate, într-un prezent absolut — timpul memoriei suprasaturate de cultura asimilată pe mari ansambluri, ca și în amănuntul semnificativ. (În acest sens este elocventă afirmația lui G. Călinescu însuși făcută altundeva : „Citind. cu creionul în mînă, am notat imediat și mecanic corespondențele ieșite din comparația cu literatura italiană îndeosebi" [11]). G. Călinescu a luat în discuție consecințele pe care le poate avea aplicarea în istoriografia literară a categoriilor diltheyene de temporalitate, valoare și trăire și consemnează „principiul retrăirii materiei, aducerea ei la prezentul viu, adică la orizontul materiei"[12], precum și „calitatea extensivă a duratei"[13]. „Durată", simultaneitate, ne duc imediat cu gîndul la Bergson, dar și mai interesantă încă ni se pare o posibilă apropiere, oricît ar părea de surprinzător la prima vedere, de Albert Einstein : în fond, literatura română și literatura universală formează un continuum cvadridimensional, în care spațiul (geografic) fuzionează intim cu timpul (istoric). Numai în acest „hiper-spațiu noneuclidian" este posibilă străbaterea lui în toate direcțiile și prin toate epocile concomitent.

Într-un limbaj mai obișnuit, acesta este spațiul ideal al clasicilor, unde Eminescu este contemporan cu Goethe și cu Platon, un Pantheon în care ar pătrunde numai valorile consacrate, cele mai semnificative. Între acestea se poate stabili o ierarhizare numai în privința gradului de generalitate. Între autori, ca și între personajele lor, se pot distinge „tipuri" — puternic singularizate, irepetabile, ca William Blake sau Mr. Pickwick ; „arhetipuri" — păstrînd o individualitate distinctă, dar care pot servi și de model, ca Byron sau Werther, și „ectipuri" — tinzînd spre maxima generalitate, la un nivel la care se transformă în noțiuni : rousseauism, petrarchism, sau donchișotism, tartufferie [14]. Ceaa ce îl duce pe Ov. S. Crohmălniceanu la observația că „G. Călinescu practică un comparativism absolut liber, tipologic" [15].

Tendința de a identifica în practică literatura comparată cu literatura universală, cu literatura generală, a fost semnalată, printre alții, și de Wellek și Warren. Ei constată cum conceptul de literatură comparată se încarcă cu astfel de sensuri, încît devine echivalent cu studiul marilor clasici, al capodoperelor universale, limitîndu-se la „o culegere

---

[11] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Editura pentru literatură universală, București, 1965, p. 15.

[12] G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 176.

[13] *Ibidem*, p. 167.

[14] cf. Eugenio d'Ors, *apud* Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva București, 1972, p. 546.

[15] *Op. cit.*, vol. III, 1975, p. 328.

de lucrări literare care are o justificare critică și pedagogică" [16]. (În mod similar, în cazul clasicismului accentul s-a deplasat de la conceptul de curent literar al secolului al XVIII-lea la aspectul evaluativ). Deși interesul manifestat față de aceste culmi artistice ar lăsa în umbră zonele mai joase, importante pentru evoluția organică a fenomenului literar, excelența factorului estetic este un element pozitiv; prin studierea marilor autori, G. Călinescu susținea că se pot stabili, de exemplu, unele norme ale capodoperei, instructive cu privire la structura ei. În termeni aproape similari, Aldridge sublinia că studiul afinităților, al „analogiilor fără contact", „permite o concentrare asupra operelor majore, oferă prilejul pentru analiza estetică și pot asigura o privire în interiorul creației artistice" [17], iar Al. Dima afirma și mai categoric că „Literatura comparată tinde, în acest mod, spre o estetică literară [18]".

Asociațiile literare deschid deci cele mai largi orizonturi, dar în același timp sînt și cele mai vulnerabile, supuse arbitrariului, deoarece depind de capacitatea intuitivă, de disponibilitatea intelectuală, de lecturi personale și, nu în ultimul rînd, de cultură, toate fiind niște variabile; de aceea acuzațiile de subiectivism și impresionism aduse îndeosebi *Istoriei literaturii române* ... au fost numeroase și foarte virulente. Intuițiile lui Călinescu, adeseori geniale, au sfîrșit însă prin a se impune, devenind „obiective" și axiomatice. Nu putem nega, firește, doza de subiectivism, care este atît de puternică uneori încît deformează materialul pe care se exercită; vrem să accentuăm însă celălalt termen al antinomiilor: impresionism, dar și documentație științifică, criteriu estetic, dar și istoric.

G. Călinescu nu este mai puțin preocupat de identificarea raporturilor reale dintre fenomenele literare, stabilind izvoare, intermediari, identificînd imitațiile, cu trimiteri la momentul istoric respectiv, după principiile comparatiste. De exemplu, unele observații vizează identificarea sursei: „Izvorul direct al poemului este însă Boileau" („Călătoria la Borsec" de Scavinschi, p. 157); « Satira asupra omului »" este dată ca « imitație dupre Boalo », dar avem de-a face cu o localizare" (Gh. Asachi, p. 103).

Alteori semnalează posibilii intermediari, ai lui Gessner de pildă, „pe care [Cîrlova] îl va fi cunoscut mai degrabă prin mijlocirea lui Florian (în 1807 se mai făcea o antologie: « Le petit Florian ou recueuil de romances pastorales ») și poate prin A. Chénier" (p. 152).

Traducerile ocupă un loc important și G. Călinescu le menționează adesea, uneori cu un comentariu mai amplu, cum este cazul traducerii făcute de Ermiona Asachi la romanul lui Deschamps, „René — Paul și Paul — René".

Traiectoria diferitelor genuri este și ea urmărită cu atenție. Baladele cu subiecte gotice și arabe ale lui Coșbuc „își au punctul de plecare în poezia germană. Genul fusese ilustrat cu putere de Schiller și reluat apoi de toți romanticii minori sau tîrzii, în frunte cu Uhland și Platen" (p. 519). În legătură cu o elegie a lui Asachi, reconstituie circulația „poeziei sepulcrale" (p. 100).

---

[16] Wellek și Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 78.

[17] *Op. cit.*, p. 5.

[18] În *Studii de literatură comparată*, *ed. cit.*, p. 15.

Chiar dacă scriitorii români s-au aflat mai des în postura de „receptori", nu sînt trecute cu vederea situațiile inverse, cînd scrierea respectivă putea fi superioară modelului presupus : „Mult lăudata « Într-o grădină », socotită traducere după Goethe, însă superioară originalului" (Ienăchiță Văcărescu, p. 74). Pe de altă parte, trimiterile la diferite izvoare confirmă, prin numărul lor, ponderea respectivei forme de cultură. La Coșbuc, de exemplu, majoritatea trimiterilor se fac la literatura germană, iar pe ansamblu, din cele aproape trei sute de referiri la alte literaturi, mai mult de jumătate sînt la literatura franceză, ca o recunoaștere indirectă a importantei influențe pe care a avut-o asupra literaturii române.

Procedeul asocierii, atît de frecvent, este contrabalansat de cel al disocierii diferențelor specifice, ce subliniază elementul personal și deschid drumul originalității. După ce evidențiază paralelismele de destin dintre Dinu Păturică și Julien Sorel, G. Călinescu se grăbește să adauge : „Dar aici e o deosebire de regiuni. Una e Franța de la începutul secolului XIX și alta Valahia din aceeași vreme" (p. 312). La Gr. Alecsandrescu remarcă : „« Satira spiritului meu » se depărtează cu mult de Boileau (...) Enumerarea genurilor are alt sens decît la Boileau" (p. 153).

În final, comparațiile presupun cu necesitate „stabilirea unor fenomene de divergență, a unor unghiuri de refracție în care se instaurează originalitatea" [19], ceea ce trebuie să reprezinte adevărata vocație a literaturii comparate. În mod firesc, concluziile formulate de aceasta sînt preluate de istoricii literari, pînă acolo încît G. Călinescu îi reproșa lui E. Lovinescu că a transformat metoda izvoristă în principiu de valorificare în cadrul teoriei sincronismului.

Diferențele specifice tind să se organizeze într-un ansamblu unitar care să reprezinte „specificul național". Acest concept, pus în circulație de Maiorescu și pe care Ibrăileanu îl dezvoltă într-o concepție specială, are pentru G. Călinescu un înțeles foarte clar : „specificul național constă în calitatea organelor de percepere a universului. Cine creează cu adevărat, creează întotdeauna « specific », după cum apa pusă într-un vas ia totdeauna forma vasului. Cuvîntul « trebuie » n-are ce căuta într-o cercetare obiectivă asupra culturii" [20].

Specificul național devine astfel cheia de boltă a monumentalului edificiu de analiză și sinteză, de erudiție și creație care este *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Nu întîmplător acest capitol încheie lucrarea, dovedindu-se a fi scopul ultim al acestui efort titanic de cuprindere a totalității creației literare românești. *Istoria literaturii române*... „nu poate să fie decît o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală" [21]. În termeni aproape similari, punctul său de vedere este confirmat de reprezentanții noii orientări din literatura comparată, care avertizează asupra „neglijării studiului diferitelor literaturi naționale. Dimpotrivă, tocmai problema « naționalităților », a contribuțiilor distincte ale diferitelor națiuni la acest proces literar general ar trebui să fie considerată problema centrală" [22].

---

[19] Romul Munteanu, *Literatura comparată* în „România literară", nr. 12/1977, p. 8.
[20] *Cultură, tradiție, tradiționalism*, în *Ulysse*, Editura pentru literatură, 1967, p. 465.
[21] G. Călinescu, *Istoria literaturii române* ..., p. 886.
[22] Wellek, Warren, *op. cit.*, p. 82.

Din această perspectivă, permanentele raportări ale literaturii române la alte literaturi se dovedesc programatice, urmărind să demonstreze că valorile românești sînt comparabile cu cele din literatura universală și să le propulseze la un nivel la care dialogul cu oricare altă literatură să se desfășoare firesc. G. Călinescu s-a eliberat de prejudecățile și complexele inhibitorii față de valorile consacrate, generate de „neîncrederea în noi înșine", pe care o constatase la ceilalți confrați, precum și de concepția restrictivă pînă la „șovinism", care plasa literatura națiunilor mici la periferia interesului specialiștilor. G. Călinescu a promovat în permanență ieșirea din provincialism, racordarea la marele circuit universal : „să ne înfățișăm în lume cu personalitatea noastră", convins de faptul că vechimea milenară a poporului român, manifestată în originalitatea profundă a tuturor manifestărilor sale artistice care pot îmbogăți cultura universală cu valori perene, ne asigură un loc important printre celelalte națiuni.

O CAPODOPERĂ SADOVENIANĂ: *BALTAGUL*

AL. HANŢĂ

Negreşit, prin problematică şi realizare, prin forţa simbolurilor şi energia morală pe care o degajă, *Baltagul*, romanul lui Mihai Sadoveanu, rămîne una dintre cele mai strălucite creaţii ale literaturii noastre. Apărută în 1930, în editura „Cartea Românească", scrierea a stîrnit încă din primele zile entuziasmul criticii, fiind privită ca o ilustrare a continuei maturizări a romanului nostru, ca o expresie a valorificării creatoare a datelor spiritualităţii naţionale şi ca o mărturie grăitoare a multiplelor posibilităţi expresive ale limbii române. Ivită în timp după marile reuşite ale scrisului sadovenian (*Venea o moară pe Siret* (1925), *Ţara de dincolo de negură* (1926), *Hanu Ancuţei* (1928), *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* (1929)), scrierea atesta în acelaşi timp continua înflorire şi diversificare a artei prozatorului, sporea gradul de obiectivare a prozei acestuia printr-o remarcabilă eliminare a lirismului, comun scrierilor sale de pînă atunci, accentuîndu-se rolul acţiunii şi al situaţiilor în dezvăluirea identităţii personajelor, utilizarea acestora ca principal mijloc în justificarea şi rezolvarea conflictului. Operă de deplină maturitate, cu semnificaţii care se relevă pe întregul ei parcurs şi cu o problematică aptă să iste interpretări dintre cele mai divergente, *Baltagul* continuă să fie în actualitatea criticii şi istoriografiei literare, constituind obiectul unor comentarii care, în trecerea timpului, îi dezvăluie mereu alte înţelesuri. În această direcţie, dintre multele strădanii care pot fi menţionate, amintim opiniile lui E. Lovinescu, potrivit cărora *Baltagul* este „o reconstituire istorică a acţiunii legendare a *Mioriţei*", întemeiată pe evocare şi pe suprapunerea realităţii asupra mitului. (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, p. 197). Lui Perpessicius, romanul îi apare drept o „dramă omenească", la originea căreia se află „un pronunţat accent de mare baladă, romanţată, de mister cosmic", rezolvată" în epic, după cum în *Hanu-Ancuţei* se rezolva în feeric. A fi păstrat acestei povestiri, germinată în glastra de cleştar a *Mioriţei*, toată puritatea de timbru a baladei şi tot conturul ei astral, iată în ce stă întîiul dintre merite şi cel mai preţios al *Baltagului*. „În acelaşi timp, *Baltagul* îi apărea lui Perpessicius, „romanul unui suflet de munteancă, văduva Vitoria Lipan, pentru care îndatoririle mortuare pentru soţul ei, răpus de lotri ciobani, cînd se dusese după negoţ de oi la Dorna, sînt comandamente exprese, ce nu-i dau răgaz pînă cînd nu-şi află soţul răpus şi nu-i dă creştinească înmormîntare, — în aceeaşi măsură în care Antigona înfruntă pe Creon şi merge, cu bună ştiinţă, la moarte, dorind să dea fratelui urgisit, Polinice, împăcarea mormîntului" (Perpessicius, *Menţiuni critice*, III, 1936, p. 369—370). Pentru Călinescu, „cazul din *Baltagul* e, în punctul de plecare, acela din *Mioriţa* (...). Într-o societate de tip arhaic, rezolvarea zbuciumului în rit e foarte normală, şi îndîrjirea femeii de a-şi îndeplini ultimele îndatoriri de afecţiune faţă de soţ e mişcătoare. Tragedia greacă ne-a obişnuit cu înmormîntările pioase. (...) Vitoria este un Hamlet feminin, care bănuieşte cu metodă, cercetează cu disimulaţie, pune la cale reprezentaţiuni trădătoare şi cînd dovada s-a făcut dă drumul răzbunării. Cazul lui Hamlet feminin îl mai avem în literatura română: e *Năpasta* lui Caragiale. Reţinînd din *Baltagul* „repeziciunea şi desăvîrşitul echilibru al expresiei", faptul că „fundamental şi remarcabil este simţul automatismului vieţii ţărăneşti de munte", autorul înfăţişînd „toate acele ritmuri ale vieţii primitive, determinată numai de revoluţiunea pămîntului şi nicidecum de vreo iniţiativă individuală", atmosfera cărţii amintindu-i pe cea din scrierile lui Jack London, Călinescu, analizînd posibilităţile psihologice ale personajelor, respectiv cele ale Vitoriei Lipan, pare a contesta atributele de roman ale *Baltagului* (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Editura Fundaţiei, 1941, p. 559). Într-un articol omagial din 1945, Pompiliu Constantinescu reţinea din roman „mentalitatea preistorică a ţăranului de la munte", aversiunea acestuia faţă de viaţa civilizată şi complicaţiile ei, funcţia esenţială a instinctului Vitoriei Lipan, în descoperirea ade-

vărului și realizarea actului justițiar al răzbunării. Un loc esențial în roman îl ocupă, potrivit părerii lui Pompiliu Constantinescu, prezența elementului baladic prin care se precizează și se caracterizează „faptele și oamenii împinși într-o serie de peripeții senzaționale, într-o lume încremenită de tradiții nezdruncinate".

Cu timpul, printr-un continuu proces de adîncire și interpretare a faptelor, opiniile critice devin mult mai diversificate și, într-o oarecare măsură, încercînd, dacă nu să infirme total, să completeze, prin corectare, mai vechile aserțiuni. În acest sens, Paul Georgescu, în *Destinul interior* din vol. *Polivalența necesară* (București, E.P.L., 1967) scoate în relief semnificațiile ideologice ale romanului, descoperind în alcătuirea lui „semnalmentele realismului critic", scrierea fiind, în ultimă analiză, „o monografie social tipologică. Afirmațiile sînt argumentate prin prezența în descrierea comunității de tip arhaic-pastoral a datelor privind viața economică și socială a acesteia, incluzînd totodată credințele și obiceiurile, confruntarea dintre „arhaic" și „civilizație" etc. Moartea lui Nechifor are motivații de ordin economic, este o consecință a acestei confruntări, iar răzbunarea Vitoriei răspunde unei „necesități etice". Utilizarea de către Vitoria a fiului său, Gheorghiță, în îndeplinirea acestui act, îi sugerează criticului similitudini cu bine cunoscutele întîmplări legate de numele lui Oreste, Electra și Hamlet. Pe de altă parte, afimă Paul Georgescu, *Baltagul* „nu urmează legea romanului, adică neprevăzutul epic, ci a tragediei, care începe cu sfîrșitul, luminînd propriul său trecut, astfel că această carte, despre care s-a spus că este un roman polițist, duce la anularea acțiunii".

Criticul mai observa, printre altele, că „*Baltagul* nu conține o singură structură ci, deocamdată suficient, două complementare: una monografică, epică, realistă; cealaltă simbolică, mitică. Un dat trece dintr-o structură în alta fără a se altera considerabil, dar manifestînd valențe noi". Considerînd *Baltagul* „parafraza cultă, modernă a *Mioriței*", rezultatul constînd în „revitalizarea prin sensibil a cadrului, altfel spus, o dezabstractizare a ideii", Paul Georgescu conchidea că în roman „mobilul ascuns al acțiunii lui spectaculoase este iubirea, o iubire ce, în lumina tragicului, se manifestă ca durere. Or, tocmai acest mobil, cel mai puternic, al epicii Vitoriei, de natură pasională, este și cel mai ascuns: el este exprimat cu avariție, dar fără echivoc".

Mai radical, I. Negoițescu vede în *Baltagul* un „roman naturalist", în cadrul căruia „concepția moral și liric metafizică din *Miorița* este sistematic eludată", Sadoveanu îndepărtîndu-se „atît de mult de mitic (de misterul ei liric, de spiritualitatea ei enigmatic ancestrală), încît celui care n-ar avea cunoștință de ea, nu i-ar trece niciodată prin minte să aproximeze interpretări ale romanului sub unghiul deschis de versurile poetului anonim" (I. Negoițescu, *Analize și sinteze*, București, 1976, p. 142—143).

Nicolae Manolescu, în *Sadoveanu sau Utopia cărții* (București, Ed. Eminescu, 1976, p. 155—167), observa că în *Baltagul* Sadoveanu nu a parafrazat *Miorița*, ci a scos dintr-o baladă „un roman pur și simplu". Nu a preluat imaginația poetică, fiind atras în special de observație, restringînd descrierea și dezvoltînd acțiunea. În locul „unor personaje simbolice, trăind în spațiul legendelor vechi și al miracolului, a zugrăvit caractere puternice, variate sau pitorești (...). Probabil singurul roman obiectiv care i-a reușit lui Sadoveanu se inspiră direct dintr-o baladă (...). *Baltagul* este un roman realist în sensul cel mai propriu și poate fi citit ca atare" (N. Manolescu, *op. cit.*, p. 158). Analizînd personalitatea Vitoriei Lipan, mobilurile psihologice care îi guvernează gesturile și inițiativele. Pompiliu Marcea, în *Lumea operei lui Sadoveanu* (Editura Eminescu, București, 1976, p. 63—69), releva rolul sentimentului erotic în motivarea acțiunii și a conflictului romanului și vedea în destinul eroinei, reprodus la dimensiuni individuale, „însuși destinul nostru, ca popor: trecînd prin încercări grele și învingîndu-le, luînd viața de la început, cu chibzuință și înțelepciune strămoșească, cu dîrzenie și vigoare aproape de necrezut. Capacitatea sa de rezistență, aproape mitologică, nu se poate explica altfel (Pompiliu Marcea, *op. cit.*, p. 68). Urmărind desprinderea temelor fundamentale din vastitatea creației sadoveniene, plasînd romanul sub semnul cuprinzător al unei metafore, Muntele vrăjit, Zaharia Sîngeorzan ajungea la concluzia că „*Baltagul* prezintă epic o mitologie în care relația viață-moarte devine un simbol al fecundității neîntrerupte. Viața muntelui exprimă un înalt nivel al spiritualității mitice românești, un cod moral și filozofic unde guvernează adevărul (Zaharia Sîngeorzan, *M. Sadoveanu. Teme Fundamentale*, Editura Minerva, București, 1976, p. 48—65).

Am putea oferi în continuare alte extrase din multele comentarii pe care le-a prilejuit și le prilejuiește încă *Baltagul*, care, la fel ca și cele de pînă acum, prezentînd elemente de acord unanim, dar și de diferențiere netă, atestă la urma urmelor marea valoare artistică a romanului, bogăția sa de idei și semnificații, profunda sa implantare în solul spiritualității naționale, diversitatea aspectelor de viață incluse și bogăția de sensuri a simbolurilor promovate, lumea viguroasă dar și plină de taină care sălășluiește în intimitatea lui.

Ne limităm doar a adăuga la această lungă, greoaie, şi prin forţa lucrurilor, trunchiată rezumare a opiniilor formulate în jurul acestei prestigioase creaţii, contribuţiile substanţiale ale lui Alexandru Paleologu, din vol. *Treptele lumii sau Calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* (Bucureşti, Cartea românească, 1978), după părerea noastră cea mai detaliată şi mai cuprinzătoare analiză pe care romanul lui Sadoveanu a cunoscut-o pînă acum. Anunţîndu-şi de la bun început opţiunile, sub titlul unui capitol intitulat *Anti-Mioriţa sau cobortrea în inferne* (*op. cit.*, p. 58—211) şi luînd în discuţie majoritatea consideraţiilor emise pînă acum, Paleologu refuză să considere romanul o derivaţie din baladă, afirmînd, pe baza unei ample argumentaţii, că „roman de dragoste, în primul rînd, de dragoste femeiască arzătoare şi nebună, asta e *Baltagul;* nimic de-a face nici cu transhumanţa, nici cu migraţiunile milenar statornicite de ritmicitatea anotimpurilor, nici cu „misterul cosmic" sau celelalte. Ritmicitatea da, joacă un rol în această poveste, tragicul de asemenea. Pe de altă parte, un plan simbolic există în romanul acesta şi are, vom vedea, o funcţie esenţială, cheie, a universului tainic sadovenian. Dar e vorba de o cu totul altă semnificaţie simbolică decît i se atribuie de obicei (...). Ea constituie tema romanului".

Fundamentală, deci, ar fi în roman iubirea acestei femei mature, Vitoria, pentru soţul său, răpus de Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui, impetuozitatea acestui sentiment dublată de dorinţa legitimă de răzbunare constituind mobilul întregii acţiuni. Restul ar fi elementul prin care se materializează în timp şi spaţiu trăirile eroinei, fundalul pe care se profilează semnificaţiile simbolice ale scrierii. În acelaşi timp, pe urmele unui articol semnat de Gh. Muşu în „Luceafărul" (8 X 1977), intitulat *Vitoria şi Nechifor*, criticul emite interesante consideraţii în jurul onomasticii celor două personaje (Victoria şi Nike-phoros = purtător de biruinţă) schimbarea numelui eroului în copilăria sa din cauza bolii, din Gheorghe în Nechifor, permiţîndu-i prin semnificaţii lărgirea cadrului discuţiei şi stabilirea unor analogii cu datele vechilor mituri egiptene şi greceşti (Dionysos şi Osiris). În special datele care alcătuiesc mitul lui Osiris îi oferă criticului unele similitudini surprinzătoare cu motivul, intriga şi deznodămîntul, prezente în *Baltagul*. Osiris, în analiza lui Paleologu, are trăsături simbolice comune cu cele ale lui Nekifor, Isis cu cele ale Vitoriei, Horus ar fi corespondentul lui Gheorghiţă iar cîinele, Lupu, al lui Anusis. Osiris, continua Paleologu, este, prin excelenţă, „mitul total", în care sînt cuprinse sensurile „ideii de moarte, de regenerare, de ocultare şi manifestare, de sacrificiu, de productivitate, fecunditate, armonie, criză etc.", cuplul Osiris-Isis cuprinzînd „repertoriul întreg al semnificaţiilor cosmice exprimate de ipostazele umane fundamentale: căsnicie, iubire, paternitate, fidelitate, prietenie, rodnicie, legiuire, lupta binelui împotriva răului, moarte, pietate, nemurire. Omul, comunitatea, natura, universul, toate sînt implicate concentric în mitul fundamental, care este mitul lui Osiris şi Isis" (Al. Paleologu, *op. cit.*, p. 107—108). În concluzie, *Mioriţa* ar fi „o falsă pistă" în înţelegerea romanului care, în realitate, este — scrie Paleologu — un „roman iniţiatic, de o erudiţie ingenios ascunsă, tratînd în subtextul său, riguros coerent şi absolut fidel, o temă simbolic legată de unul din marile mituri ale umanităţii" (Al. Paleologu, *op. cit.*, p. 103).

Prin urmare, dacă nu ne înşelăm în reţinerea ideilor criticului, *Baltagul* ar fi povestea unei mari iubiri, tulburată de o întîmplare tragică, dimensionată simbolic pe coordonatele celebrului mit şi pe întîmplările pe care tradiţia ni le-a transmis în legătură cu el, orice apropiere a *Baltagului* de *Mioriţa* fiind imposibilă.

De la bun început trebuie să mărturisim că analogiile descoperite de Al. Paleologu între datele fundamentale ale romanului şi cele ale mitului nu pot fi contestate şi sînt, pînă la un punct, acceptabile, ele avînd darul să deschidă noi căi în luminarea uneia din cele mai strălucite scrieri din literatura noastră.

Obiecţiile care se pot aduce părerilor sale constau în faptul că, dacă nu pot fi identificate în roman elemente direct preluate din *Mioriţa*, mai ales sub latura acţiunii şi deznodămîntului, nici datele mitului lui Osiris nu se suprapun integral asupra realităţilor cărţii, iar semnificaţiile simbolice ale grupării mitologice (Osiris = zeul vegetaţiei, întruchipare a aspiraţiei omului spre perfecţiune, ordine şi dreptate, fiu al zeului pămîntului; Isis = reprezentare figurată a naturii, zeiţă a fertilităţii, soră şi soţie a lui Osiris; Horus = fiu al lui Osiris şi al lui Isis, zeu solar, caracterizat prin bunătate, justiţie, lumină, concretizat într-un şoim sau printr-un om cu cap de şoim; Anubis = zeu al morţilor şi însoţitorul sufletelor la marea judecată şi la cîntărirea inimilor lor, fiu al lui Osiris, cu cap de cîine sau de şacal), opusă lui Seth, expresie a forţelor destructive, a pustiului arzător şi ucigător, depăşesc prin implicaţiile lor multiple pe cele ale grupului Nechifor, Vitoria, Gheorghiţă. Simbolurile mitului egiptean exprimă aspiraţiile omului de oricînd şi de oriunde. Semnificaţiile dramei Vitoriei Lipan prind consistenţă şi ecou numai prin raportare la o realitate dată, palpabilă, coeficientul lor

de universalitate justificîndu-se numai în măsura în care sentimentele *omului etern* își găsesc rezonanțe în ele. Aceasta pentru că tulburătoarele coincidențe dintre tragedia lui Osiris și cea a lui Nechifor Lipan, pe care cel dintîi le semnalează Al. Paleologu, nu înseamnă nicidecum (și probabil nici autorul eseului nu a vrut să o spună) că Sadoveanu reactualizează un mit universal, parafrazîndu-i înțelesurile și proiectîndu-l pe realități românești, așa cum nici cei care au surprins în roman ecouri mioritice, personal, nu credem că s-au înșelat. În fond, atît Osiris cît și Miorița sînt expresii generalizate ale înțelepciunii și sensibilității artistice populare, create în epoci caracterizate de neputința omului de a-și explica misterele universului, raporturile dintre individ și mediu, dintre viață și moarte, vară și iarnă, bine și rău. Ambele sînt alegorii purtătoare de bogate înțelesuri filozofice și, în ciuda diferențierii lor radicale sub raportul intrigii și finalității, au multe elemente comune celebrînd viața, evocînd nostalgic posibilitatea dispariției individuale, exaltînd veșnicia naturii, tinerețea ei perpetuă, integrarea omului după moarte în universul natural, supus mereu și ciclic înnoirii. La aceasta se adaugă faptul că înțelesurile vechilor mituri nu dispar odată cu popoarele care le-au dat naștere, că filiația motivelor cunoaște un permanent proces de întrepătrundere, de osmoză, și e un fapt dovedit că marile mituri au corespondența la popoare dintre cele mai îndepărtate iar uneori se transmit cu similitudini dintre cele mai frapante (cazul Chinei, Indiei, Chaldeei, Egiptului, Greciei și Romei antice etc.). Prin urmare, simbolurile mitologice circulă în toate direcțiile, fără ca cineva să emită pretenții de proprietate exclusivă cu privire la originea lor. Și, dacă ar fi să completăm seria coincidențelor între ceea ce se întîmplă în *Baltagul* și unele istorisiri mitologice, alături de exemplul, repetăm, tulburător, pe care îl comunică Al. Paleologu, am mai putea adăuga alte fapte din folclorul altor popoare, cum ar fi, de pildă, cele germanice.

Acceptînd, deci, toate părerile exprimate pînă aici și eliminînd din ele gradul de hazard și exagerare, pretențiile de concluzie definitivă, credem că trebuie să adăugăm un element fundamental, pe care unele comentarii par a-l lăsa în umbră: caracterul profund original, sadovenian, al operei. În legătură cu influența pe care *Mioriția* a avut-o asupra scriitorului, sprijiniți pe datele cărții pe care o discutăm, trebuie să constatăm că Sadoveanu nu preia *Mioriția* ci o recrează, după toate regulile romanului modern, asigurîndu-i un caracter personal, și național, întemeiat pe datele tradițiilor și ale realităților materiale, spirituale, etnografice, politice și sociale autohtone. Prin urmare, eventualele similitudini sesizabile între lumea *creată*, de Sadoveanu în *Baltagul* și semnificațiile mitului mioritic sau cu țesătura de intrigi din miturile clasice, egipteano-greco-romane, nu atestă o trăsătură epigonică din partea scriitorului, ci confirmă marile sale posibilități de a reconstitui o filozofie, de a o reintegra în mediul ei specific și de a o materializa în personaje care prin comportamentul și trăirile lor ating pragul interesului universal, răspund întrebărilor și năzuințelor generale ale umanității.

S-a accentuat în critică, în ultima vreme, caracterul „livresc" al scrisului sadovenian. Firesc, autorul este un exponent al literaturii moderne și nu îi este indiferent nivelul la care se află domeniul pe care îl cultivă. E o condiție a talentului și a actualității sale. S-au confundat, însă, în patosul demonstrațiilor, mijloacele scriitorului cu scopurile pe care le urmărește. Sadoveanu este un creator profund național și, în cazul său, „modernitatea livrescă" nu exclude atributele tradiționale, naționale ale operei, dimpotrivă, le presupune cu necesitate. Scriitorul este interesat — opera și propriile sale mărturii sînt o dovadă — să scoată la lumină frumusețea de caracter și tăria morală a oamenilor acestor pămînturi și, în același timp, să semnaleze, cu mijloacele artei, relele sociale care îi macină. În istorie a găsit pilde de încrîncenată luptă cu vitregia și a demonstrat, evocînd cu pietate și mîndrie faptele de eroism și jertfă, precum pe vremuri cronicarul, că „nasc și la Moldova oameni", care au dreptul la viață, la împlinire și la afirmare printre celelalte semințiii ale lumii. Creația orală multimilenară a neamului său i-a confirmat credința nestrămutată în virtuțile artistice ale oamenilor simpli, în bogăția sentimentelor care le animă sufletul, reținînd ca bunuri de preț setea lor de lumină, de dreptate și adevăr.

Acestor oameni cărora le-a cunoscut viața, dragostea lor față de pămîntul pe care s-au născut și care îi hrănește, și pe care îi considera, pe bună dreptate, prima și singura noastră nobleță, le-a cercetat tradițiile, obiceiurile și le-a cunoscut gîndirea, aspirațiile, bucuriile și durerea. Scriitorul credea, din toată ființa sa, că aici, în această lume *țărănească* rezidă conștiința de sine a neamului nostru, identitatea sa specifică, pe umerii săi sprijinindu-se întreg edificiul țării, speranțele și viitorul ei. Celebrării tăriei lor morale, nesupunerii în fața sorții, setei lor de ordine, dreptate și omenie le-a închinat, indiferent de ce speculații am face, romanul *Baltagul*, și dacă în antichitate Osiris și Isis erau zeitățile care patronau existența, pentru noi Nechifor și Vitoria Lipan și cei din lumea cărora aparțin ei sînt „sarea pămîntului".

Considerăm, deci, *Baltagul* una dintre cele mai profund naționale cărți din cîte s-au scris în limba noastră. Tematica, subiectul, cadrul, atmosfera, împrejurările, situațiile, personajele, motivația faptelor lor, semnificațiile care descind din exemplara desfășurare de energie și înțelepciune materializată în personalitatea eroinei centrale poartă primordial amprenta realităților noastre specifice, materiale, istorice și spirituale și se justifică numai prin ele. Asociațiile ulterioare care se pot stabili mai ales la nivelul sensurilor simbolice, cu valoare general umană, își au originea aici, în acest sol al unei civilizații investigate cu migală de către un creator care descifrează în lucruri și în fapte banale pentru unii semnele eternității i.

În acest larg înțeles al lucrurilor trebuie abordată problema raporturilor dintre *Baltagul* și *Miorița* și nu al încercării infructuoase de a găsi similitudini între subiectele celor două capodopere. Relațiile dintre cele două compoziții nu sînt, așadar, de la efect la cauză, ci exprimă preluarea de către scriitor a unei atmosfere istorice și a unei tradiții spirituale, retopite în cu totul alte rațiuni estetice.

Baltagul începe, de aceea, acolo unde se termină *Miorița* și dezbate consecințe posibile, transpuse, în continuarea poetului popular, în perspectivă.

Ce ar fi *Baltagul*, în ce categorie a speciilor prozei l-am putea include?

Că este un roman obiectiv, alcătuit după toate cerințele genului, aceasta este indiscutabil. Un roman monografie a satului românesc de munte și a oamenilor săi, surprinși într-o anumită treaptă a evoluției istorice, mai precis, cea a confruntării vechilor structuri economice, arhaice, cu presiunea formelor evoluate, atît economice, cît și administrative. Cei din categoria Lipanilor trăiesc într-o gospodărire relativ autarhică, se conduc după reguli de conviețuire pe care le-au fixat vremurile și relațiile directe dintre oameni, se cunosc unii pe alții și se ajută între ei la nevoie. Manifestă neîncredere față de noile rînduieli și instituții, dar nu le ignoră, dovadă că atunci cînd cineva comite o crimă și iarna îl alungă din ascunzătorile munților este predat autorităților, că apelează la telefon, la poștă, la tren, sau adresează jalbe stăpînirii de la oraș. Nu este vorba, deci, de o opoziție dintre vechi și nou în adevăratul sens al termenilor ci, mai degrabă, de o neîncredere a satului față de oraș, des întîlnită în scrierile lui Sadoveanu (Modul caricatural în care sînt prezentate realitățile sociale și administrative din Piatra, orașul în care Vitoria vine să ceară sprijinul autorităților în găsirea soțului este elocvent.)

S-a emis părerea că Vitoria nu este o reprezentantă a satului, deoarece trăiește într-o gospodărie izolată, departe de sat și neavînd rude în preajmă. Pentru cine cunoaște înfățișarea satului românesc de munte de altădată, cu casele sale răsfirate, ca și pentru cine citește cu atenție cartea (cazul tentativei hoților de a-i fura Vitoriei banii după tîrgul făcut cu negustorul evreu, cînd, imediat după ce se aude zgomotul puștii, cei din jur sar în ajutor), afirmația nu are temei. La integrarea personajului în realitățile satului contribuie de asemenea efortul scriitorului de a descrie ocupațiile, arhitectura și destinația construcțiilor, a interioarelor și a lucrurilor de care locuitorii se servesc în activitatea lor zilnică, insistîndu-se asupra modului în care se hrănesc și se îmbracă, a tradițiilor, obiceiurilor, eresurilor etc. Toate acestea, realizate de scriitor cu o minuție remarcabilă, constituie cadrul care determină și justifică structura sufletească a Vitoriei, caracterul său singuratic, de încredere exclusivă în propriile ei forțe și, în același timp, imprimă trăsăturile realismului asupra scrierii.

Oamenii aceștia cresc oi și se hrănesc de pe urma lor, practicînd, cum e și firesc, negoțul produselor din necesități de schimb. Produsele sînt vîndute unor intermediari care, la rîndul lor, le valorifică mai departe. De aceea, caracterizarea lui Lipan drept neguțător nu ni se pare desprinsă din realitățile cărții. Personajul este stăpînul unor turme de oi, vinde și cumpără în virtutea acestei calități, așa cum fac toți cei din categoria sa, fără ca prin aceasta să-și schimbe statutul de cioban. Frecventează tîrgurile ce se țin în zile anumite, duc turmele la șes sau le urcă la munte, în funcție de anotimpuri și de anume termene impuse de tradiție. (La Sf. Gheorghe, la munte, la Sf. Dumitru, le coboară la cîmpie.) Plecările și venirile se produc, prin urmare, în limitele unor soroace bine statornicite de timp și de practică, orice abatere de la regula generală căpătînd, a priori, semnificația unui accident intervenit în ordinea firească a lucrurilor.

O asemenea întîrziere a lui Nechifor Lipan, plecat spre Țara Dornelor, spre a-și întregi, prin cumpărare, numărul oilor, produce în sufletul soției sale, Vitoria, la început, sentimente de bănuială și neliniște, apoi certitudinea dureroasă a morții celui așteptat, urmată de hotărîrea de a pleca întru căutarea și găsirea lui. Ideea morții intervine treptat și pătrunde în psihologia Vitoriei prin semne numai de ea știute, prilej pentru scriitor de a detalia credințe și obiceiuri de origine creștină și păgînă, de a creiona, din interior, viața intimă a comunității rurale.

Așadar, preocupărilor sociale inițiale ale romanului, cu acumulări succesive de date etnografice care vor continua pe tot parcursul scrierii, li se adaugă, acum, și altele de factură psihologică și erotică, născute din tumultul interior al eroinei și de amintirea dragostei sale pentru Nechifor, urmate curînd de notele specifice prozei de acțiune.

Despre acestea din urmă s-a spus că nu ar fi posibile în *Baltagul*, deoarece lipsește, aici, enigma. Inexact, ea există și este constituită de dispariția fără urmă a lui Nechifor Lipan. În cadrul acestor coordonate sociale, psihologice și de acțiune se desfășoară eforturile Vitoriei Lipan, ele jalonînd drumul spre adevăr și spre descoperirea lui, și, concomitent, prin lărgirea spațiului epic, permițînd reconstituirea, din amintiri și mărturii, a figurii lui Nechifor Lipan, îmbogățirea cu detalii sociale și etnografice a romanului.

Vitoria Lipan se manifestă în toate împrejurările ca o femeie bărbată, vajnică, mediul determinîndu-i calități pe măsura marilor lui solicitări. Sînt în ființa ei două lumi paralele, care-i caracterizează ținuta și îi decid hotărîrile. Una interioară, trăind intens dimensiunile dramei și, din fuziunea pasiunii cu ideea de datorie, determinînd cu necesitate răspunderea tradițională pentru „grijirea" soțului ucis și, concomitent, pentru liniștirea lui și a ordinii tulburate, pedepsirea vinovaților, și o alta, concretizată în manifestările ei diurne, pline de calm și de grijă pentru buna pregătire a lucrurilor. Are o mare capacitate de stăpînire și de disimulare, o minte clară și o fire întreprindă. Este remarcabil, de asemenea, în structura sa, amestecul de sensibilitate și de duritate, de afecțiune dar și de judecare rece și exigentă a celor din jur, de îndoială și siguranță. Înainte de a pleca în expediție se „purifică" prin post și spovedanie, apelează la preot și la sprijinul vechilor icoane din mănăstirea Bistriței, dar merge și la vrăjitoare, așa cum, deși își întocmește propriile-i planuri de nimeni știute, solicită și sprijinul autorităților administrative pe care, în realitate, le detestă. Are o minte iscoditoare, un excepțional simț al realului, priceperea de a analiza oamenii, gesturile lor, de a reține amănunte pentru unii nesemnificative, dar pentru ea de o importanță capitală, care o ajută în progresul cercetărilor sale. Din manifestările naturii desprinde concluzii cu valoare practică, pe care, în acest amestec de luciditate și de erezie, le coroborează cu propriile ei bănuieli și convingeri. Tradițiile transhumanței, atît de ferm respinse de unii dintre comentatorii romanului, o ajută să-și stabilească itinerariul și etapele, din popas în popas, urmele celui căutat devenind tot mai clare.

„Urma se găsea din semn în semn", precizează scriitorul și, cînd aria cercetărilor se reduce, spațial, la ultimele limite, cînd îi apare cu claritate faptul că între Sabasa și Suha, peste creasta muntelui, soțul său dispăruse, că deși dintr-un loc plecaseră *trei* ciobani iar în celălalt ajunseseră numai doi, cînd vîntul și ploaia care pînă atunci îi mînaseră sau îi încetiniseră pașii se opresc, ca un semn că natura însăși participase la „căutare" și cerea împlinirea judecății, cînd mortul îi apare în vis, de această dată cu fața către ea și nu cu spatele, mergînd către o apă neagră (element de mitologie populară), cum îi apăruse la începutul acțiunii, intervine un martor în care Vitoria își pune mari nădejdi: cîinele lui Nechifor, Lupu. Astfel, pe nesimțite și reclamate de derularea faptelor, se ivesc în realitățile romanului cîteva elemente a căror proveniență este imposibil să nu o apropiem de *Mioriița:* cei trei ciobani, omorîrea unuia dintre ei de către ceilalți doi, fiindcă are „oi mai multe", trei sute, cîinele („Stăpîne, stăpîne,/ Mai chiamă ș-un cîne ···"), cărora li se adaugă alte date ale baladei, folosite de către eroină în stabilirea locului crimei „(piciorul de plai"), , a cauzei care a determinat-o (furtul oilor) și a momentului din zi în care a avut loc omorul (La apus de soare).

Intrigăriile organizate cu sprijinul nevestei circiumarului Vasiliu, zvonurile insinuante lansate de aceasta la instigația Vitoriei, adevărat război psihologic, descoperirea cadavrului lui Nechifor, organizarea și desfășurarea slujbei de înmormîntare, a pomenii care îi urmează — în realitate, cadrul uman în care se ține interogatoriul, se desfășoară procesul și se execută sentința —, mărturisirile vinovaților și ispășirea crimei, prin moarte, a înfăptuitorului și arestarea complicelui, grăbesc rezolvarea conflictului, împlinirea datoriei, cerută de lege și de datini.

În vederea înfăptuirii actului de răzbunare și pentru a avea la îndemînă un braț de bărbat înarmat (în tradiția populară femeii îi este interzisă vărsarea de sînge, fie chiar tăierea unei găini), încredințează fiului său, Gheorghiță, un baltag, pe care acesta nu-l va folosi, îndatorirea supremă, justițiară, tot în sens simbolic, popular, revenindu-i cînelui, credincîosul tovarăș al celui răpus.

Peste viziunea realistă dominantă a romanului și în ambianța unei atmosfere locale realizată cu migală și siguranță, se suprapun, așadar, acordurile generale ale baladei populare (nu numai cele ale *Mioriței* — Nechifor Lipan în multe privințe este asemănător fizic și prin comportare eroilor din baladele haiducești) care furnizează simboluri și ajută la reconstituirea oamenilor și a întîmplărilor, lărgind sfera semnificațiilor, încununînd eforturile unei voințe și încununînd un erou exemplar: Vitoria Lipan.

Nesupusă sorții, resemnării în fața fatalității, eroina reintră, odată cu rezolvarea problemelor care îi animaseră energia, în cursul normal al vieții:

„—Vină încoace, Gheorghiță, vorbi ea, trezită din nou de griji multe. Vezi de țesală caii, după moda nouă care am aflat-o aici, și-i întărește cu orz, căci drumurile încă nu ni s-au sfîrșit (...). Îndată ne încălărăm și ne ducem la apa Prutului la Ștefănești, ca să cunoaștem turma de la Rarău (...). Apoi ne ducem dincolo, la Jijia, ca să vorbim cu baciul Alexa și să ne alcătuim cu el pentru întoarcerea oilor către munți, unde avem tocmită pășunea de vară (...). Ș-apoi după aceea ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate cîte-am lăsat. Iar pe soră-ta să știi că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dăscăliței lui Topor".

DATE NOI DESPRE ACTIVITATEA CULTURALĂ A LUI ANTIM IVIREANU

V. OLTEAN

Aflat la cîrma vieţii spirituale româneşti într-o epocă iluministă patronată de domnitorul Constantin Brîncoveanu şi întreaga sa suită de cărturari (stolnicul Cantacuzino, fraţii Greceanu, Del Chiaro etc.), Antim Ivireanu şi-a identificat biografia sa cu o bogată activitate culturală ca tipograf, autor de lucrări originale, traducător de cărţi, realizînd în cele trei tipografii patronate de el (Buzău, Rîmnic, Bucureşti) 24 cărţi în limba română, 30 în limba greacă, 1 slavonă, 8 bilingve şi o carte în trei limbi.

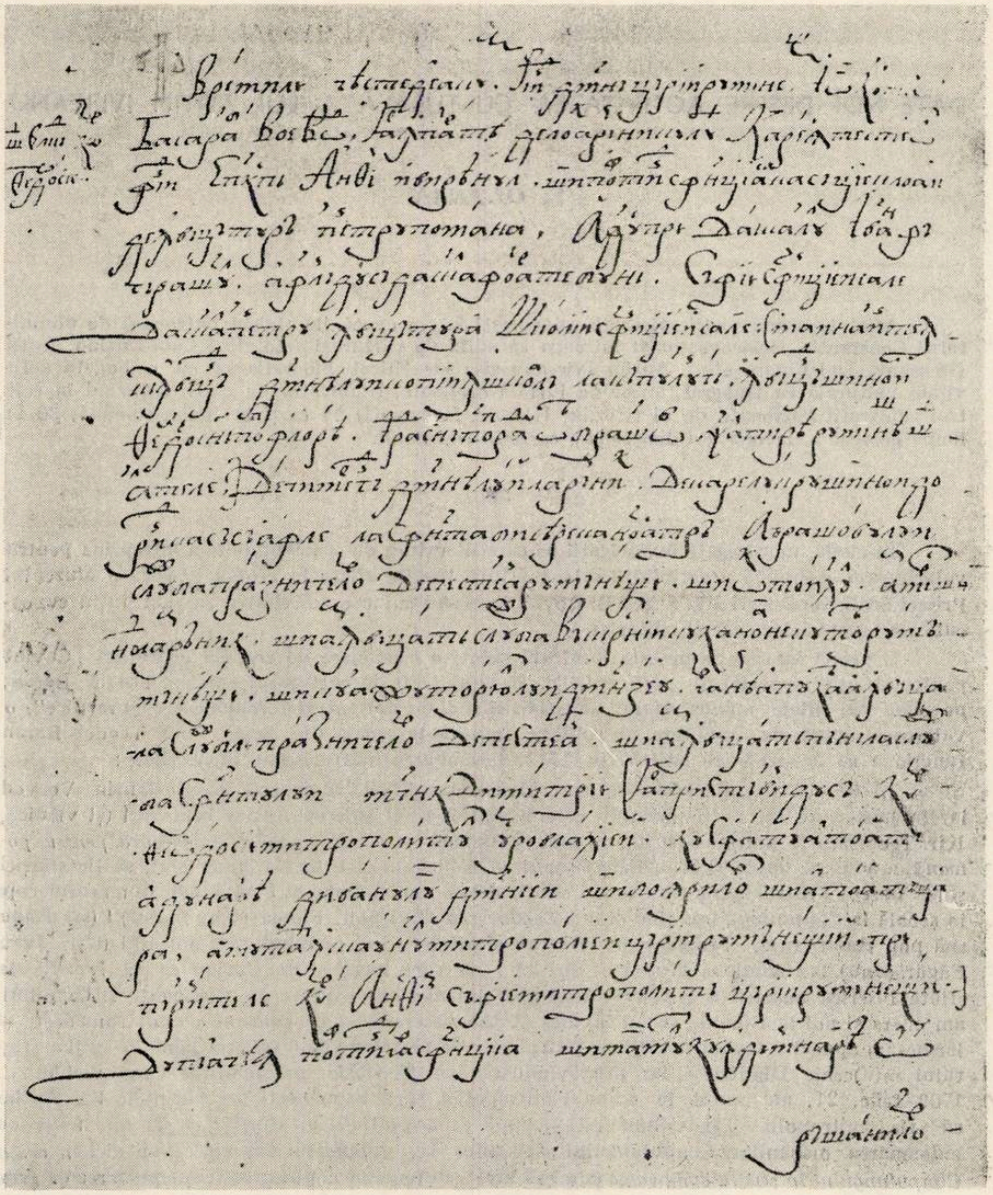
*

În ciuda unor bogate investigaţii pe care literatura de specialitate le-a întreprins pentru valorificarea completă a activităţii sale, mărturii inedite aflate în arhiva istorică a Muzeului Primei Şcoli Româneşti din Şcheii Braşovului vin să lumineze activitatea sa mai puţin cunoscută pe teren şcolar, dar şi editorial.

O primă informaţie ne este furnizată printr-o însemnare de cronică intitulată „Cuvînt pentru ştiinţă" şi scrisă în grafie chirilică la anul 1710 de cărturarul şcheian Teodor Baran, pe una din filele manuscrisului său (identificat de noi) „Izvod românesc cu praznice", o valoroasă operă de traducere şi copiere, folosită la şcoala din Şchei, unde Teodor Baran funcţiona ca dascăl între anii 1710—1713. Însemnarea mărturiseşte, între altele:

„1708. În vremile ceste de acu, fiind domn Ţării Rumâneşti Io Costantin Voevod iar în partea de loc a Rămnicului, care iaste Olt fiind episcop Antim Ivireanul (şi vlădică, Kir Teodosie) şi poftind sfinţia sa (n.n. Ivireanu) ca să ţie *şcoală de învăţătură pentru pomană* a adus pe dascalul Ivan Făgărăşanul, aflîndu-se dascali foarte buni (sic!) să fie sfinţiei sale dascăl pentru învăţătura şcolii sfinţii sale — mai nainte încă învăţînd dumnealui copi în şcoală la Cîmpulung, învăţînd şi noi Teodor snă (fiu) pop. Florea (n.n. Baran) i (şi) Radu snă pop Radu (n.n. Tempea) ot Braşov şi altele, deci mergînd d/u/mnealui (n.n. Ivan Făgărăşanu) la Rămnic — 1708 iun. dni 24 — de care lucru şi noi dorind ca să se afle la sfînta biserica noastră a Braşovului, slujba praznicelor de peste an rumâneşte şi Octoihul, am mers şi noi la Rămnic şi am învăţat slujba văscreseniei cu canoane cu tot rumâneşte şi iar ne-am apucat a învăţa la slujbele praznicelor de peste an şi am învăţat pănă la slujba sfîntului m(u)cenic Dimitrie — iar pristăvindu-să Kir Teodosie, mitropolitul Ungrovlahiei ... 1709 febr. 21, au mutat în scaunul mitropoliei Ţării Rumâneşti pre părintele Kir Antim să fie mitropolit Ţării Rumâneşti — după aceia poftind iar sfinţia sa şi mai mult cu îndemnarea orăşanilor Cîmpulungului s-au adus iar dumnealui dascălul Ivan aici *în oraşu Cîmpulungului în şcoala domnească* (s.n.) să înveţe de pomană copii iar cu toată purtarea de grije şi cheltuiala părintelui Kir Antim (Ivireanul) mitropolitul ungrovlasiu, aşijderea iarăşi noi cei zişi mai sus fiind merşi acasă în Braşov, 1709 iun. 15 iarăşi ne-am întors în Cîmpulung şi am învăţat de unde lăsasem pînă la sfîrşit cu cheltuiala a părinţilor noştri şi întru pomana sfiinţiei sale părintelui Kir Antim mitropolitul Ţării Rumâneşti — neplătind învăţătura noastră nimunui nimic — şi mai mult întru iubirea ostenelii dumisale dascălului nostru Ivan snă Sştincă(?) Cristea de la Făgăraş ... pis (am scris n.n.) văliat 1710 mai 17 ..." (Arhiva muzeului, fond Carte veche, manuscris 462).

Rev. ist. teorie. lit., tom. 29, nr. 4, p. 615—619, Bucureşti, 1980

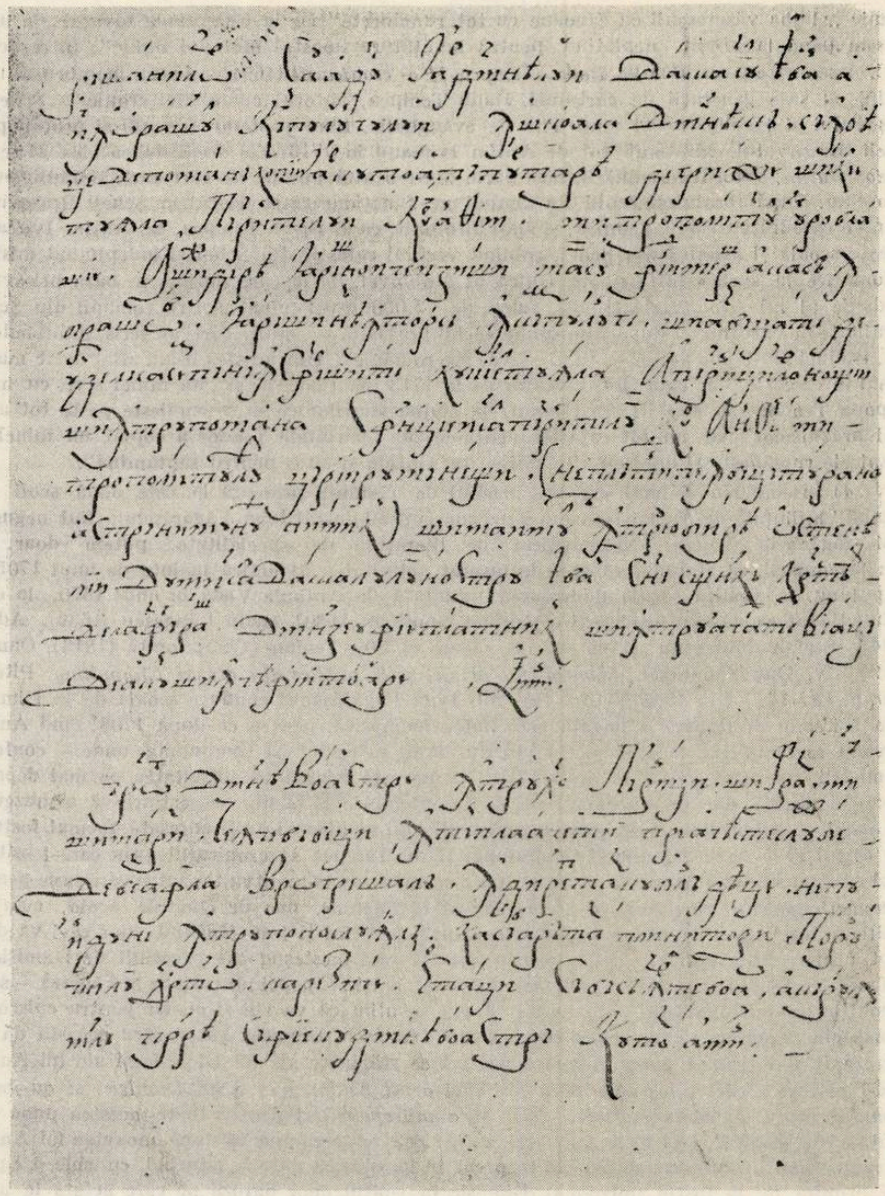


a

Din conținut se desprind cîteva informații necunoscute de mare importanță pentru trecutul învățămîntului românesc.

1) O necunoscută *„școală de pomană" (gratuită)* înființată de Antim Ivireanu la Rîmnicu Vîlcea în anul 1705, aducînd din școala domnească de la Cîmpulung Muscel „ca dascali foarte buni" pe Ivan Făgărășanul, care „mainte încă învățînd copii în școală la Cîmpulung".

2) O a doua „școală de pomană" este înființată tot de Antim Ivireanu la Cîmpulung în anul 1708, cînd este instalat de Brîncoveanu mitropolit al țării, folosind ca dascăl tot pe



b

Fig. 1. a, b. — Ms. 462 Brașov, 1708. Însemnarea lui Teodor Baran despre cererea lui Antim Ivireanu să se trimită dascăl de învățătură pentru școala «de pomană» (gratuită) din Cîmpulung (Muscel).

Ivan Făgărășanul „cu îndemnarea orășanilor Cîmpulungului" ca „să învețe de pomană copii, iar (n.n. din nou) cu toată purtarea de grije și cheltuiala părintelui Kir Antim".

3) La această școală „de pomană" erau acceptați și elevi transilvăneni, care erau pregătiți pentru a rezista vremurilor tulburi ale „Uniației" din Transilvania timpului, învățînd la

Rîmnic „slujba văscresenii cu canoane cu tot rumânește" iar la Cîmpulung învață „de unde lăsasem până la sfîrșit, neplătind pentru învățătura noastră nimunui nimic". Între acești elevi, însemnarea certifică pe *Radu Tempea II — cronicarul* (1691 — 1742), membru al unei familii cu șase generații de cărturari. Radu Tempea, autorul cunoscutei cronici a Șcheilor Brașovului și traducător al unui Tilc de evanghelie, fiind profesor al școlii și protopop în Șcheii Brașovului, hirotonit tot de Antim Ivireanu în 1716. Cel de-al doilea elev al școlii, *Teodor Baran*, autorul însemnării, face parte dintr-o altă familie de cărturari, Baranii, puțin cunoscută. După absolvirea școlii din Cîmpulung, funcționează ca dascăl în Șcheii Brașovului, coleg de catedră cu Radu Tempea, și apoi hirotonit, ca și Radu Tempea, de Antim Ivireanu, slujește școala și biserica din Șchei, copiind vechiul catastif din Șchei și îndeplinind misiuni diplomatice la curtea lui Grigore Ghica al Moldovei, de la care obține, în baza hrisovului de danie al lui Aron Vodă (1595), suma de 12.000 aspri anual pentru românii din Șchei. În calitate de cărturar — după cum spune vechiul catastif — „multe cărți au scris, întorcîndu-le (n.n. traducîndu-le) de pe sîrbie (n.n. slavă) pre românie". Din acestea n-am aflat decît manuscrisul în discuție, dar catastiful inventar de la 1713 menționează și „un minei scris cu mîna de popa Teodor snă pop Florea (Baran) cu slujba sfinților ce să prăznuiește peste tot anul și al praznicelor" iar un alt catastif menționează: „părintele Teodor a copiat un minei cu praznicele rumânește și unul cu alte slujbe, un Ohtoih și altul pentru săptămînă".

4) Însemnarea de mai sus are meritul de a stabili prezența la cele două școli „de pomană" înființate de Antim Ivireanu a necunoscutului dascăl Ivan Făgărășanu, fiul negustorului făgărășan Cristea. Neidentificat de literatura de specialitate, putem doar, în baza însemnării, să stabilim că și-a desfășurat activitatea didactică înainte de anul 1705 la Cîmpulung, în vestita școală domnească înființată de Antonie Vodă în anul 1670, la care au funcționat ca dascăli următorii cărturari: Dumitru /1680/, Radu Lăngescu /1689/, Adam (1744), Ștefan Motreanu (1746—1748), Ioan (1780), Teofan (1782) Ioniță (1813), Oancea (1819) — v. Dan Simonescu, *Monografia primei școli publice din orașul Cîmpulung*, Pitești, 1970, p. 15—16. Din 1705, pentru trei ani, Ivan Făgărășanul conduce școala de la Rîmnic, unde Ivireanu desfășoară o bogată activitate tipografică, pentru ca după 1708, cînd Antim Ivireanu se stabilește la București, dascălul Ivan să revină la Cîmpulung, unde — conform însemnării — se mai găsea în anul 1710. Nu ne este cunoscută activitatea pe mai departe a acestui dascăl, dar un document de la 1 septembrie 1722 din aceeași arhivă a muzeului din Șchei, constînd dintr-o scrisoare a mitropolitului muntean Daniil adresată tocmai fostului elev al lui Ivan de la Rîmnic și Cîmpulung, Radu Tempea II cronicarul, prin care-l înștiințează că „popa Sava tipograful ne-au arătat o scrisoare de la molitva ta, întru care scrie pentru *meșteșugul tiparului care iaste la popa Ivan de la Făgăraș*, pus de Dionisie acolo, cum că ai sîli în tot chipul cu multe făgăduințe și prin priatini ți l-au făgăduit cum că-l va da", drept urmare mitropolitul cere categoric „să iei acel meșteșug așa pecetluit de Dionisie și prin multă osteneală care ai luat pănă acum să ni-l trimiți ... popei lui Ivan de la Făgăraș — scrie în continuare mitropolitul — i-am scris că așa socotim că va sili și el, iar pentru episcopul Damaschin ce au zis să nu dea acelea, că are datorie la Dionisie, cît pentru aceasta dă va avea zapis să-l trimită aicea să apuce pre cei ce stăpînesc ale lui Dionisie și ale lui Antim și să-i plătească *căci tipografia nu a fost nici a lui Antim, nici a lui Dionisie, ci au fost a domnului* (n. n. Brîncoveanu) *și a țării și a mitropoliei*, ci pentru toate acestea pune nevoința să le scoateți și să ni le trimiteți ...". Ceea ce înseamnă că după moartea lui Antim Ivireanu, Ivan Făgărășanu se retrage ca preot în localitatea natală, aducînd cu sine o tiparniță primită de la fostul mitropolit Dionisie în contul unor datorii pe care acesta le avea față de Antim Ivireanu. Tiparul avea să slujească Transilvaniei în condițiile vitrege ale luptei pentru rezistență în fața „Uniației", care la Brașov și Făgăraș cunoștea dimensiuni impresionante. Nu știm istoria acestui tipar și contribuția sa editorială, dată fiind funcționarea „clandestină" a acestuia, dar cu siguranță alături de alte cărți necesare epocii se tipărește cu acest tipar și cartea lui Radu Tempea *Oglinda statului* ..., partea a doua. Se pare totuși că tiparul se înapoiază, în urma intervențiilor lui Radu Tempea-cronicarul, întrucît în anul 1737 îl găsim pe Ion Făgărășanul la episcopia Rîmnicului și, în calitate de eclesiarh, este trimis de episcopul Climent pentru a se sfătui cu românii din Șchei în probleme confesionale (documente în arhiva muzeului).

Un manuscris aflat la Academie (ms. 1159) ne permite să stabilim şi valoarea cărturărească a lui Ivan Făgărăşanul, copist al acestuia. Manuscrisul, constînd dintr-un miscelaneu, terminat la 24 dec. 1705, cuprinde în cele 580 p. un „Cuvînt funebru", celebra scriere a lui Grigore Ţamblac „Viaţa lui Vasile cel Nou", cu menţiunea din subtitlu „cuvînt de folos celor ce vor ceti" şi un text din opera cunoscutului Efrem Sirul. O însemnare marginală leagă şi acest manuscris de şcoala românească din Şchei: „Acest otocenic iaste al mieu Gheorghe Vasile Nierghes din Făgăraş şi am scris în Braşov la anu de la Hs. 1812 iulie 15 ...", fiind vorba de viitorul profesor Vasile Nergeş, care la 1812 se afla elev al şcolii din Şchei, iar din 1822, pentru mai bine de 20 de ani, conduce şcoala din Şchei.

*

Aceste cîteva mărturii inedite, încorporate în marea masă a documentelor care privesc legăturile istorice ale românilor braşoveni cu Muntenia, vin să dovedească unitatea spirituală a românilor de pe ambele versante carpatice, pentru care muntele şi graniţa improprie medievală nu constituiau un obstacol.

DIN ARHIVA EPISTOLARĂ HASDEIANĂ. ELEVI AI LUI B.P. HASDEU

AL. SĂNDULESCU

Personalitatea lui B. P. Hasdeu, prodigioasă în atitea planuri ale culturii, ni se relevă o dată mai mult în corespondența primită ani de-a rîndul de la o seamă de scriitori și savanți *români* și *străini*, *corespondență în cea mai mare parte inedită*, și care se păstrează la Arhivele Statului din București și la Biblioteca Academiei R. S. România.

Paralel cu ediția critică a operei lui B. P. Hasdeu, Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a inițiat și publicarea acestei corespondențe de către un colectiv restrîns alcătuit din Nicolae Mecu, Viorica Nișcov, Mihai Vornicu și subsemnatul. Lista corespondenților este extrem de variată, ea cuprinzînd scriitori ca Vasile Alecsandri, Ion Ghica, Al. Odobescu, Titu Maiorescu, I. Slavici, Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, savanți străini de reputație mondială, în genere filologi, ca G. I. Ascoli, Paul Bataillard, Michel Bréal, N. Caix, J. Baudouin de Courtena Y, G. Curtius, Angelo de Gubernatis, Paul Hunfálvy, Louis Léger, Gustav Meyer, Fr. Miklosich, Max Müller, A. Mussafia, Gaston Paris, Emile Picot, Hugo Schuchardt, Gustav Weigand, savanți români, filologi, istorici, folcloriști ca Ion Bianu, Ioan Bogdan, A. Candrea, Moses Gaster, N. Iorga, A. Lambrior, D. Aug. Laurian, S. Fl. Marian, Atanasie Marienescu, I. Pop-Reteganul, Gr. Silași, Lazăr Șăineanu, G. Dem. Teodorescu, H. Tiktin, Gr. Tocilescu, A. D. Xenopol, oameni de teatru, ziariști, *oameni politici* ca I. C. Bacalbașa, Al. Davila, Tr. G. Djuvara, Take Ionescu, C. Mille, D. C. Ollănescu, N. Petrașcu, C. A. Rosetti, D. Sturdza, Andrei Șaguna, membri ai familiei ca Al. Hîjdeu (spre a nu mai aminti scrisorile Iuliei Hasdeu, deja publicate într-un volum separat de un colectiv tot de la Institutul „G. Călinescu", în 1976).

Valoarea acestei corespondențe este una prin excelență documentar-științifică și nu mai puțin una patriotică, B. P. Hasdeu fiind cu siguranță românul cel mai cunoscut și mai apreciat în cercurile academice și universitare ale Europei din ultimul pătrar al veacului trecut. Era invitat la congrese internaționale, solicitat să colaboreze la publicații de înalt prestigiu științific, în care i se recenzau și lucrările, era consultat și admirat. Corespondența are de asemenea o valoare psihologică, spre a nu spune caracterologică, portretul hasdeian deducîndu-se prin ricoșeu, mai ales din dialogul epistolar, poate cel mai substanțial, purtat cu filologul german Hugo Schuchardt.

Savantul a multe-știutor, avînd uneori intuiții geniale (ca în privința substratului traco-geto-dac), dar nu o dată și idei fanteziste, ne apare din scrisori și în postura de magistru, la școala căruia s-a format o generație întreagă de istorici, filologi, comparatiști. Un capitol bogat al sumarului de care vorbim s-ar putea intitula „Elevii lui Hasdeu", și sub acest semn încercăm grupajul de inedite pe care-l inaugurăm în acest număr al revistei. Printre elevi, fie în sensul strict, îndrumați îndeaproape, fie doar prin contaminare ideatică, au figurat N. I. Apostolescu, Ion Bianu, Ioan Bogdan, Ilie Bărbulescu, Al. Lambrior, Moses Gaster, Lazăr Șăineanu, G. Dem Teodorescu, Gr. Tocilescu. Începem cu cel din urmă, istoric, arheolog și folclorist, care, inspirat de B. P. Hasdeu, a susținut o teză de doctorat despre *vechii locuitori ai Daciei înainte de cucerirea romanilor*, și care, ca și alți tineri savanți ai timpului, ne dau măsura unei înalte și serioase culturi, formată la marile universități ale Europei, aflate la Berlin sau Paris, la Praga sau Cracovia, la Roma sau Petersburg, la Londra sau Viena.

Îl știam pe Hasdeu poetul, dramaturgul, ziaristul, pe filologul acoperind mai toate domeniile, cu o forță de muncă uriașă, ilustrată prin acel unic *Magnum Etymologicum Romaniae*, începem să-l cunoaștem acum în relațiile cu studenții sau învățăceii lui — în orice caz, mai bine decît se știa — pe *Profesor*, pe creatorul de școală.

Rev. ist. teorie lit., tom. 29, nr. 4, p. 621—630, București, 1980.

GR. TOCILESCU[1] CĂTRE B.P. HASDEU

MIHAI VORNICU

I

18 74, august 3
București

Stimabile domn,

Desigur că n-aţi primit o scrisoare a mea ce v-o adresasem la Sibiu, puţin după primirea telegramei d-voastră, şi în care vă vesteam că d. Fr. Damé [2] mi-a cerut să-i dau clişeurile alfabetului dacic [3].

Eu, din cauze de cancelarie, am fost reţinut în Bucureşti pînă acuma; şi, neputînd să vă-ntilnesc, vă comunic că — dacă aveţi dorinţa a publica în coloanele revistei d-tale un studiu ce am făcut cu ocazia statisticei internaţionale asupra petrolului, sării, şi cărbunilor de pămînt — el se află la d. Alex. Pencovici, care l-a dat d-lui P. Rossi, din Minist[erul] d-Externe, pentru a-l traduce şi a-l espedia Comitetului Statistic din Rusia.

Pentru culegerea ştiinţelor ce a servit studiului în cestiune, am fost trimis de minister la faţa locului, la importanta exploataţie de petrol de la Sărata, aşa că sînt ştiinţe noi şi un studiu economic unic în această materie [4].

La articolul *Serghie arhiereul*[5], te rog a adăuga şi următoarele, dacă aduc ceva lumini asupra personagiului:

> „Mihail Viteazul, într-un document fără *leat* *, luna octombr. (doc. netrebnice ale Tismanei, leg[ătura] nr. 7), dă lui Serghie, egum[enul] m[înăsti]rii Tismana, a lua *găleată** din satul din Obedini şi toate dăjdiile sf[intei] m[înăsti]ri Tismana.
> Alexandru-vodă (docum. den 7135, sept. 2, pachetul nr. 9, m-rea Tismana) permite lui Serghie să strîngă oameni străini pe siliştea m-rei, anume Călugărenii, « carii vor pohti

---

* Subliniat în text.

[1] *Grigore G. Tocilescu* (1850—1909), istoric, arheolog şi folclorist român; profesor de istorie antică şi epigrafie la Universitatea din Bucureşti, director al Muzeului de antichităţi, membru al Academiei (1890). Colaborator la „Columna lui Traian", întemeietor al „Revistei pentru istorie, arheologie şi folclor". Din însărcinarea Academiei, a făcut cercetări arhivistice în Rusia, descoperind manuscrise ale lui D. Cantemir şi documente privitoare la istoria ţărilor române (1877), apoi în Franţa, Anglia etc. Opera principală: *Dacia înainte de romani* (1880). A mai publicat studii istorice, cercetări epigrafice, monografii asupra bisericii episcopale de la Curtea de Argeş (1887) şi monumentului roman de la Adamclisi (1895), *Marele dicţionar geografic al României* (1899, în colaborare), *Materialuri folcloristice* (1900), manuale didactice.

[2] *Frédéric Damé* (1849—1907), lexicograf, profesor şi publicist român de origine franceză. Autor al unui bun dicţionar român-francez (4 volume, 1893—1895), al unei cercetări sistematice asupra terminologiei populare româneşti în gospodăria rurală — *Încercări de terminologie populară* (1898). Fondator şi colaborator al multor ziare din epocă, prim-redactor la „L'Indépendance roumaine". A compus piese de teatru, slabe, un roman de senzaţie etc. Traducător din şi în franceză *(Istoria critică a românilor* şi *Istoria toleranţei religioase în România* de B. P. Hasdeu — tradusă în colab. cu Bonifaciu Florescu —, *Cîntecul ginţii latine* de V. Alecsandri etc.), popularizator al culturii şi civilizaţiei româneşti *(Annuaire général officiel de Roumanie* — 1874, *L'Histoire de la Roumanie contemporaine, 1822—1900)*.

[3] Clişeele tipografice la articolul lui Hasdeu *Alfabetul dacic. Cum scriau românii pînă la 1500?*, apărut în „Columna lui Traian", IV, (1873), nr. *10*.

[4] Publicat în „Columna lui Traian", V(1874), nr. *1*, sub titlul *Societăţile de economie în România, studiu statistico-economic;* continuă în nr. *6* — *Industria petrolului în România*, nr. *7* — *Industria sării în România*.

[5] Gr. Tocilescu, *Arhiereul Sergiu*, în „Columna lui Traian", V (1874), nr. *9*.

să locuiască pe această ocină a m-rei, măcar *srîm**, măcar armănaș, măcar grec, măcar ungurean, măcar moldovean, măcar armean, să se apuce de locuri și de hrană »".

Documentul acesta poate va aduce lumină asupra timpului cînd a trăit Serghie, căci memoria nu-mi ajută a-mi aminti data documentului ce se află la d-ta.

În timpul absenței d-tale din București nu s-a făcut nimic vrednic de a ți-l spune. Un art[icol] al lui Michăilescu [6], *Gnosce te ipsum*, în „Rev[ista] contimpor[ană]", se ocupă de d-ta și de conformația capului d-tale; între altele, te numește *pozitivist** — și pozitivist în sensul lui Michăilescu, pentru că ai îmbrățișat ideile lui Herbert Spencer. Satira lui Negruzzi [7] cred că o vei fi citit poate, și cred că ea n-a avut meritul nici să te facă să rîzi. Bietul om mi-a dat acolea o sarcină și mie prea grea, căci zău dacă știu să cos la dosar documentele ... cu toate că nu știu dacă pergamentele se pot *coase* *.

Cu multă rîvnă am citit *Pseudokynigheticos* al d-lui Odobescu, unde vorbește și de *poznașii de băieți* * cari stau la pîndă și cari au prins în cursă pe bietul d. Cernătescu.

Eu plec la Rucăr, unde stau pînă la 28 ale lunei, cînd sper că ne vom vedea sănătoși. Te rog a arăta d-nei Hasdeu respectuoasele mele sărutări de mîni.

Profit d-ocazie a-ți prezenta o mică broșură intitulată *Familia lui Mihai Viteazul* [8], pe care o scrisei și tipării în absența d-tale. Rămîn devotat,

Gr. G. Tocilescu

Arh. Stat Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach. CD., doc. 1321

II

1875, ianuarie 1/13
Praga

Stimabile domnule Hasdeu,

Deși sosit în Praga încă de miercuri seara (25 decembrie 1874), dar nu putui a-ți scrie decît acum, pentru că nu luasem toate informațiile necesarii despre Universitatea d-aci. Deși cu mari dificultăți, putui însă găsi un student care să cunoască limba franceză, pentru a-mi da lecțiuni de limbile germană și boemă, pentru că d. Hattala [1], profesorul de *istoria literaturei slave* *, predează cursul în limba boemă, și prin urmare nu pot a-l asculta fără a ști și această limbă.

---

[6] *Ștefan C. Michăilescu* (1846—1898), gazetar român, colaborator la „Revista contimporană" din București, în perioada 1873—1875 (publicase și în „*Columna lui* Traian", a lui Hasdeu); autor și de manuale didactice.

[7] Iacob Negruzzi, *Satira III. Domnului B. P. Hasdeu;* textul e lungă înșirare prozaică:

„Și pana mea pe tine te-alege, o, Hasdeu! ...
O, nu! Tu nu faci parte din zeii ce creează
Tu ești din muritorii ce-adună, compilează ...
De-ai ști cu ce plăcere te văd în al meu gînd
Stăpîn peste arhivă, prin acte înotînd,
Cum mii de documente alegi și adnotezi
Și ștergi sudoarea frunții, și tot lucrezi, lucrezi!"

La Tocilescu, emul al lui Hasdeu, se referă acestea:

„Iar în cealaltă parte, se află la o masă
Amicul Tocilescu cu ac și ață groasă
Și coase la dosare hrisoave lungi și late,
Ce cu-a lui mînă însăși au fost numerotate".

[8] *Familia lui Mihai Viteazul. Analiză critică de ...*, București, Tip. Antoniu Mănescu, 1874; retipărită cu schimbări în 1880.

[1] *Martin Hattala* (1821 — ?), slavist, ceh, profesor la Universitatea din Praga; autor al unor volume asupra *Relației alfabetului chirilic cu dialectele slave actuale* (1855), *Ablativului în slavă și lituaniană* (1857), *Cîntecului lui Igor* (1858), *Gramaticii limbii slave* (1864—1865) etc.

Dificultatea este cu atît mai mare, cu cît nu se află nici o gramatică boemă în franţuzeşte sau vreun dicţionar, aşa că mă serv cu o gramatică a lui Grêlepois [lecţiune incertă], făcută pentru boemii ce vor a-nvăţa limba franceză. Găsesc boema dificile, mai cu seamă pronunţiaţia. Cu germana merg binişor. Sper că cel mult în 6 luni aş putea să fiu în stare a-nţelege în ambele limbi.

Facultatea de filozofie şi litere este astfel împărţită:

Cel care voieşte a obţine un titlu de doctor sau profesor în istorie e ţinut a urma numai cursul de istorie, care se predează de doi profesori: d. Höffler şi Ghindely[2]. Primul va trata anul acesta despre revoluţiunele *popoarelor* *; secundul face *istoria Austriei**.

Pentru a obţine un titlu şi în filozofie, trebuie a urma:

Filozofia practică de d. Lörre;
Idem: Metafizica;
, Filozofia lui Kant.

Secţiunea filologică îmi pare mai serioasă, şi între profesori cunosc pînă acum personal pe d. Gustav — care vorbeşte despre *limba coftă* * (profesor de limbile comparate) şi pe d. Hattala, care din nefericire nu ştie limba franceză, şi prin urmare puţin putui vorbi cu dînsul în *latineşte**, pe care o vorbeşte minunat. Pentru limba şi liter[atura] greacă e profesor d. Berndorf, care face şi curs de arheologie. Un alt curs interesant îmi pare a fi al d-lui Elmar, despre paleografia evului mediu.

Acestea sînt tot ce se-nvaţă la Universitatea de filozofie din Praga.

Despre valoarea ştiinţifică a cursurilor nu pot a-ţi spune nimic. Întrebînd însă pe studenţi dacă d. Höffler face *filozofia istoriei* *, mi-a zis că nu; se mulţămeşte a nara faptele. Aceasta m-a cam întristat. D. Höffler, pe care-l cunosc şi care vorbeşte bine franţuzeşte, este un bătrîn ca de 50 ani, foarte amabil. Nu ştiu dacă şi profesor este de merit. Pe d. Ghindely îl voi vedea mîne, graţie d-lui dr. Gustav, care şi-a luat sarcina d-a mă prezenta la toţi profesorii.

Acum, cînd cunoşti ce este de facultatea din Praga, te rog a mă ajuta cu consiliele d-tale, cum m-ai ajutat totdeauna, şi pentru care îţi voi fi recunoscător toată viaţa. Ce cursuri trebuie să urmez? D. Maiorescu-mi cere un doctorat în filozofie — şi, prin urmare, nu sînt ţinut a urma cursul de filologie. Ambele cursuri nu le pot urma în 3 ani, căci pentru fiecare se cere 3 ani. Eu mai voiesc apoi să studiez bine boema şi literatura slavă. Cum îmi voi împărţi timpul şi ocupaţiele?

Deşi mai este pînă cînd voi fi în stare să audiez la cursuri, totuşi am interes a şti de acum ce drum voi urma, pentru a nu rătăci. De aceea, te rog a lua osteneala şi a-mi scrie cîteva rînduri în astă cestiune[3].

Viaţa pe aci este foarte scumpă. Stau la otel „Schwarzen Ross", nr. 86, unde plătesc pentru o cameră spaţioasă, cu serviciu, 3 fl[orini] şi 50 creiţ[ari] pe zi; mănînc la un birt unde mă costă 2 persoane 5 fl. pe zi, ceea ce face-n totul 8 şi 50, adică un napoleon[4]; aşa că pe lună se reduce cheltuiala peste tot la 35—40 napoleoni, sumă care mă cam îngrijeşte în condiţiile financiare din anul acesta.

Cu bursa nu ştiu ce va fi făcut d. Maiorescu, căci mi-e teamă că ş-o fi mutat gîndul şi mi-o fi redus şi cei 2 mii lei ce promisese a mi-i acorda. Te rog a fi bun şi-ntîlnind pe d. Odobescu să-l rogi a nu mă uita şi pe mine şi a stărui pe la Minister că să-mi acorde subvenţia promisă. Te mai rog încă a-i spune că aici în Praga am vizitat şi pe un slavist celebru, profesor ales la Universitatea din Kiev, dar care acum se află în ast oraş pentru a-şi imprima o carte — d. Cotlnarevski [*sic!*][5], care a vorbit cu multă laudă despre d-lui, şi mi-a zis că l-a cunoscut la Moscua, dar acolo nu voia să treacă de român, ci de *american* *. I-am esplicat eu cauza pentru care d. Odobescu alergase la acest dibaci mijloc a vedea toate comorile trecutului nostru[6], şi cari se ascund de guvernul moscovit pentru un român. Zicea că a

---

[2] *Antonin Gindely* (1829—1892), istoric ceh, profesor la Universitatea din Praga. A publicat *Monumenta historiae Bohemiae. Geschichte der böhmischen Brüdern, Rudolf II und seine Zeit*, o istorie a războiului de 30 de ani (1884).

[3] Pasajul de la „Ce cursuri ...", pînă aici, publicat împreună cu alte fragmente din corespondenţa lui Tocilescu (cf. *infra*, scrisorile V, VI), şi de Crina Bocşan-Decuseară, în „Limbă şi literatură", 1974, II, p. 345—352.

[4] Monedă franceză de aur, valorînd 20 de franci (= 20 de lei); bursa acordată lui Tocilescu era de 100 de napoleoni pe an.

[5] *A. A. Kotlarevski* (1837—1881), istoric rus, profesor universitar la Kiev. Studii despre *Obiceiurile funerare la slavii păgîni* (1868), *Vechiul drept al slavilor baltici* (1874).

primit de la d. Odobescu opera sa asupra tezaurului de la Pietroasa [7]. Despre d-ta nu ştie nimica. I-am împrumutat *Arhiva istorică* [8] a d-tale, şi-i traduc din cînd în cînd pagini din interesantul comentariu al documentului lui Duşan. L-am convins că pentru un slavist este absolut trebuincios [*sic*!] *limba română**, şi a hotărît a face vizită la noi în ţară.

Va sta aci toată iarna şi mă voi sili a profita de erudiţia sa. L-am găsit amabil foarte. Îmi spunea că cunoaşte şi pe Rădulescu şi Petrescu de la Roma, unde a făcut cunoştinţă cu dînşii la o vînzare de cărţi. Despre Chodzko [9] a confirmat zisele d-tale, că nu preţuieşte nimica.

Biblioteca lui Schaffarik [*sic*]! [10] este încă neaccesibilă pentru public; pentru eruditi însă, da. În biblioteca de la Universitate nu am găsit pînă acum ceva interesant, căci numai o dată am fost.

Despre domnia-ta aş dori să ştiu cum te afli, precum şi doamna şi domnişoara Hasdeu; dacă ţi-a votat subvenţia, dacă se va-ncepe în sesiunea asta discusia asupra legii organizării instrucţiei.

Dar eu m-am întins la vorbă, uitînd că-ţi răpesc un timp atît de preţios pentru auditorii d-tale de la curs şi pentru lectorii ziarului „Columna" — pe care aş dori să-l văd apărînd într-un format altfel de pînă acum [11] şi îmbogăţit tot cu studii erudite de ale d-tale şi celorlalţi autori; şi te rog a esprima doamnei Hasdeu complimente afectuoase din partea consoartei mele, şi din parte-mi respectuoase sărutări de mînă — precum şi lui Nicu Popovici, sărutări amicale din parte-mi şi că-i voi scrie în curînd.

Aştept răspunsul d-tale care sper că nu va întîrzia. Amic devotat,

Gr. G. Tocilescu

(vertuntur)

P.S. Dorind a face publicaţiune separată pentru *Mihalcea Banul* [12] şi neavînd cu mine numerile în care s-a publicat, îndrăznesc a te ruga să fii aşa de amabil şi a mi le trimite. Imprimarea o voi face aici în Praga, căci este mai ieftină. M-aş simţi fericit cînd ea ar fi precedată d-o prefaţă datorită penei d-tale.

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach CD, doc. 1322 şi 1338.

---

[6] Odobescu călătorise în Rusia în dec. 1867 — iun. 1868, pentru interese de familie şi spre a se documenta în plus asupra tezaurului găsit la Pietroasa.

[7] *Le trésor de Pétrossa* s-a tipărit în 1889—1900; aici e vorba probabil de *Notice sur les antiquités de la Roumanie*, Paris, 1868, unde cap. II, p. 10—54, descrie tezaurul de la Pietroasa. Textul apăruse întîi în vol. *Notice sur la Roumanie*, prezentare a României la Expoziţia universală de la Paris, din 1867.

[8] *Arhiva istorică a României*, colecţie de documente vechi româneşti (pînă la 1800), tipărită de B. P. Hasdeu la cererea ministrului N. Creţulescu, începînd din 1865.

[9] *Alex. Chodzko* (1806—1891), poet şi orientalist polonez, consul al Rusiei în Persia, prieten cu Mickiewicz, căruia îi succede la catedra de limbi şi literaturi slave de la Collège de France. A tradus din poezia persană şi neo-greacă, a studiat limba kurdă, folclorul popoarelor slave (pe care-l popularizează în Europa prin traduceri în franceză şi engleză); autor al unei *Gramatici paleoslave, urmate de teste paleoslave* (1869).

[10] *Paul Josef Šafařik* (1795—1861), istoric ceh; cărţi despre antichităţile slavone (1837), literaturile sud-slavice (tipărită postum, 1864). Considera limba română un dialect slavo-român.

[11] „Columna lui Traian" a avut de la apariţie (1870) pînă în 1874 formatul de ziar. Din 1875, apare în format carte, *in* 8°; în 1876, revista îşi schimbă profilul, căci partea politică şi economică dispare, nerămînînd decît cea ştiinţifică. Subtitlul este acum „revistă mensuală pentru istoria, linguistica şi psihologia poporană". Noua serie se opreşte în 1877; e continuată în 1882—1883, cu format *in* 4° şi în condiţii grafice mai bune.

[12] Studiul lui Tocilescu despre *Banul Mihalcea* se publicase în „Columna lui Traian", III (1872), nr. *33* — IV (1873), nr. *2* şi *3*.

III

[începutul lipsește]

[Praga, ian. — febr. 1875]**

în medicină și canonic cracoviană, rezultă că Mitropolia din Kiev avea vlădici și episcopi în *Moldova*, *Valahia*, *Rusia** și *Moscovia**, că aceștia erau supuși Mitropoliei din Kiev; că *Rusia** importa *vin** din *Panonia** și *Valahia**; că litvanii numesc focul *zinze* și că cultivau șerpii — pe cari îi *nutrea* * și venera în fiecare casă ca pe zeii penați. Raportul lui *Paul Joviu**[1] de legațiunea la moscoviți, publicat aici, este interesant pentru starea religioasă a Moscoviei, identică cu a noastră în acel timp.

Actualmente mă ocup cu *Muratori**[2], pe care l-am început cu *Antiquitates Italicae Medii Aevi*. Un cronicar anonim, călugăr din m[înăstî]rea Barensă, sub anul 1027, zice: „Despotu Nicu [*sic*!] Ispochitoniti se scoborî în Italia cu armată mare, compusă de ruși, vandali, turci (aceștia trebuie să fie unguri), *burgari*, *vlahi**, macedoneni și alții, ca să coprinză Sicilia; fură însă respinși de *Vulcanu Calepanu**" (*căpitan** trebuie să fie).

O regiune vecină cu Mediolanul[3] s-a numit în evul mediu Ducatus *Burgariae**, și unde, după Muratori, trebuie să fi fost *bulgari**, care s-a numit și burgari. Mai găsesc și un *Comitatus Cumanus**, la 1044.

Mă opresc aci cu raportul, căci nu pot înșira toate. Pentru mai bună direcțiune în studii, după ce voi termina cu Muratori, încep, după *Indicele*[4] d-lui Odobescu despre *vechii locuitori ai Daciei**, a citi pe autorii cuprinși acolea, a-mi face note, estracte, și a grupa izvoare pentru cîte o chestiune privitoare la daci, sciți, agatirși. Așa, voi începe cu *grifonii**, despre care a găsit multe izvoare în „Bulletin scientifique publié par l'Académie Impériale de Sciences de Sf. [*sic*]! Petresbourg [*sic*!]", t. 2, 1837, date de un Ch. Morgenstern, și mă voi sili a esplica pe γρῦπες al lui Erodot, epoca cînd a apărut grifonul pe monedi, cu un cuvînt — istoricul lor. Eu cred că numai astfel începînd poate ajunge cineva în stare a trata grelele cestiuni cari compun premiul d-lui Odobescu. *Istoria critică a românilor*[5] îmi va fi pururea conducătoare sigură în toate cestiunile.

Cu limba nemțească am ajuns în stare ca să înțeleg pe Diez[6], *Grammatik der romanischen Sprachen*, cu dicționar, și am tradus o parte din *Wörterbuch der romanischen Sprachen*, punîndu-l în comparație cu *Gramatica* d-lui Cipariu[7]. Cu boema merg mai încet. Dacă rămîn

---

** Datare a editorului.

[1] *Paulus Jovius* (1483—1552), istoric italian.

[2] *Ludovic Muratori* (1672—1750), arheolog italian. A mai publicat *Anecdota graeco-latina*, *Rerum italicarum scriptores* etc.

[3] Milano (lat. *Mediolanum*).

[4] „Indicele d-lui Odobescu" este Al. Odobescu, *Bibliografia Daciei. Indice de scrieri atingătoare, direct sau indirect, de vechii locuitori ai Daciei*, București, 1872. Al. O. instituia și un premiu pentru cea mai bună lucrare asupra subiectului; l-a cîștigat chiar Tocilescu, cu *Dacia înainte de romani*.

[5] B. P. Hasdeu, *Istoria critică a românilor. Pămîntul Țării Românești*. Vol. I: *Întinderea teritorială. Nomenclatura. Acțiunea naturei;* vol. II: *Reacțiunea omului contra naturei. Originile urbane. Sinteza*. Tipărită întîi în „Columna lui Traian", III (1872) — IV (1873), apoi în volum, I—II, București, Imprimeria Statului, 1873—1875; vol. I se retipărește cu adaosuri, București, Tip Thiel § Weiss, 1874. Tradusă în franceză de Fr. Damé (1878).

[6] *Fr. Ch. Diez* (1794—1876), lingvist german, întemeietor al filologiei romanice; *Gramatica limbilor romanice* (1838) și *Dicționarul etimologic al limbilor romanice* (1853) sînt lucrări fundamentale.

[7] *Timotei Cipariu* (Țipar) (1805—1887), filolog român. Preot, profesor la Seminarul din Blaj, unul din conducătorii mișcării românilor transilvăneni la 1848, membru fondator al Societății academice (1866). A condus ziarul „Organul luminării", revista „Arhiv pentru filologie și istorie" (1867—1873). Continuator al Școlii ardelene, T. C. a pus bazele filologiei românești moderne. Este întîiul cărturar ardelean care folosește constant alfabetul latin, din 1833. Autor al unei *Gramatici a limbii române* (1869—1877), premiată de Academie. A mai publicat o *Crestomație sau analecte literare* (1858), prima culegere de texte vechi românești: *Principie de limbă și scriptură* (1866), unde expune sistemul grafiei etimologice; cercetări de orientalistică etc.

aci, voi urma cursul de *filologie comparată* al d-lui Ludwig[8]; filozofia; istoria şi cursul d-lui *Hattala**. Din operile acestuia am citit numai *De contiguarum consonantium mutatione*, pe care mi-am procurat-o. Pe Ghidely l-am vizitat, dar nu l-am găsit acasă. Zilele acestea însă îl voi vedea. Graţie d-lui dr. Ludwig, pot acum să iau cărţi acasă cîte voiesc de la Biblioteca Universităţii, unde directorul nu este acel bătrîn despre care îţi scrisesem, ci unul mai tînăr, Zedler [lecţiune incertă], destul de amabil, ca şi Her [*sic!*] *Patera** de la muzeu. Secretarul muzeului mă-ntreabă mereu despre d-ta.

Este timpul însă a fini această lungă scrisoare, pentru a nu abuza de indulgenţă, prin a-şi spune că sîntem sănătoşi şi a te ruga să primeşti, împreună cu doamna Hasdeu, complimentele respectuoase şi afectuoase ale Irinei[9] şi ale mele, împreună cu espresia recunoştinţei şi a devotamentului.

Obstgasse, 31, auf Cafée [*sic!*] Vienne Gr. G. Tocilescu

Arh. Stat Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach. CD, doc. 1322

IV

1875, marte 28
Praga

Stimabile domnule Hasdeu,

În fine, d. Maiorescu mi-a retezat-o neted. Trebuie să plec la Paris, căci îmi taie bursa. În împrejurările critice financiare în care mă aflu, nu ştiu ce să fac. D. Odobescu poate n-a reuşit pe lîngă d. Maiorescu. Eu nu am îndrăznit să-l supăr din nou, şi nici nu mai sper revocarea dispoziţiunei ministeriale.

Vin şi de astă dată a te consulta: ce mă-nveţi să fac? D[e]ocamdată, mîine voi trimite act medical că sînt bolnav — precum şi sînt — şi pînă la 20 aprilie nu pot ieşi din casă. Dar, de atunci încolo, nu mai am încotro. Să las Praga pentru Paris, ca apoi după un an $^1/_2$ să mă-ntorc iarăşi la Praga, şi alt an la Berlin, să mă strămut din loc în loc cu familia, iarăşi este greu. Aici începusem bine cu nemţeasca; mă obişnuisem cu oamenii, cu profesorii. La Paris nu ştiu ce mană voi face. Ştiu că pentru istorie şi filologie — slab lucru. Apoi, eu doream ca, luînd d[octo]ratul aci în litere, să trec la Paris pentru doctoratul în drept, ca să vin în ţară cu ambele titluri şi cariera să-mi fie mai deschisă. Cu dispoziţiunea d-lui Maiorescu văd că nu voi putea face aceasta. În orice caz însă, bursa tot n-o voi putea avea pe 4 ani; de aceea mă bat gîndurile a o lăsa să se spele pe ochi cu dînsa d. ministru, pentru a vedea mai bine şi a găsi pe vreunul din ai d-lui ca să profite de dînsa. În orice caz, aştept şi sfaturile d-tale, precum şi ale d-lui Odobescu. Deşi sînt foarte strîmtorat, deşi viaţa aci este foarte scumpă, căci pe zi mă ţine numai coşniţa 6 fiorini, şi cu serviciu cu tot se ridică la 9 fior., dar ce să fac? M-oi mai restrînge în cheltuieli — şi mă voi lipsi de acea mană de 100 napoleoni pe an.

Totuşi, rezoluţia definitivă n-am luat-o, căci am luat măsuri pentru un împrumut la Bucureşti, şi văd pînă acuma că n-am primit nici un rezultat.

Mi-e teamă încă ca nu cumva ministrul să nu voiască pînă la 20 aprilie a-mi trimite bursa pe trimestrul aprilie şi să mă lase aci fără paralele. Sînt mari încurcăturele în care mă aflu şi nu ştiu cum să fac să scap de ele.

Sărutări de mîini din partea mea şi a soţiei mele doamnei Hasdeu; îmbrăţişări amicale din parte-mi dumitale — şi Lilicăi[1], sărutări dulci.

Şi cu dorinţa d-a primi sfaturile d-tale mai iute, rămîn devotat

Gr. G. Tocilescu

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII. pach. CD, doc. 1323

[8] *Alfred Ludwig* (1832—1912), sanscritolog, profesor de filologie comparată la Universitatea din Praga. Autor al unei traduceri comentate din *Rig-veda* (în germană) şi al multor studii erudite asupra gramaticii sanscrite ori a literaturii şi filozofiei vechi indiene.

[9] Soţia lui Tocilescu, care îl însoţea la Praga.

[1] Fiica lui Hasdeu, Iulia, atunci în vîrstă de 5 ani şi 5 luni (n. în noiembrie 1869).

V

1875, aprile 5
Praga

Stimabile domnule Hasdeu,

Epistola d-tale m-a confirmat şi mai mult în rezoluţiunea ce o luasem şi pe care am comunicat-o de 5 zile d-lui Maiorescu, de a rămîne în Praga. Ea încă mi-a dat nouă dovadă de interesul ce porţi viitorului meu.

Bursa sînt sigur că mi se va tăia, dar aştept a fi încunoştiinţat pozitiv în aceasta, ca apoi să fac un protest prin publicitate, pentru că: d. Maiorescu m-a trimis aci; n-am plecat fără să-l înştiinţez, şi mi-a zis în ziua plecării că banii pentru drum — pe care nu mi [i]-a dat — îi va trimite prin Theodorescu [1], să mi-i aducă la Praga. A pretinde să plec îndată la Paris, după ce m-a lăsat aci 4 luni, fără ca-n acelaşi timp să-mi puie la dispoziţie vreo sumă pentru drum, şi nici chiar bursa pe trimestrul aprile, este — se vede de departe — a căuta mijlocul a-mi şterge subvenţia, pe care nu ştiu în ce momente şi împrejurări se afla cînd mi-a promis-o.

Dar acum este întrebarea, în Praga nu se-nvaţă? Eu mă plimb aci? În acest caz numai, d. ministru ar fi putut fi autorizat să revoce dispoziţia sa pentru subvenţie. Pînă la d. Maiorescu, cînd se da o bursă cuiva, i se lăsa cîmpul liber de alegere al [*sic*!] locului unde să studieze — numai d. Maiorescu a crezut a face altfel. Apoi, hotărîrea sa d-a sta 2 ani la Paris, apoi un an la Berlin şi unu la Praga a fost luată în rîs de toţi profesorii de aci! D. Maiorescu a uitat că la Berlin se vorbeşte nemţeşte şi că cineva, cînd nu ştie astă limbă, nu se poate într-un an *perfecţiona** în *filologie şi istorie**, cum pretinde d-sa.

Eu, fiindcă nu voi a-mi pierde timpul cu versuri greceşti şi latineşti, am preferat această facultate, unde găsesc mijloace mai sigure pentru studiat, şi proprii pentru istorie. Deocamdată, în acest semestru, fiindcă mă ocup şi cu boema şi germana, urmez numai trei cursuri: *limba sanscrită, istoria universală, istoria literaturei latine** şi *sintaxa latină**. Urmez şi cursurile din seminarul istoric şi filologic.

Îţi mulţumesc pentru numărul 2 din „Columna traiană". Formatul ce i-ai dat nu este nicidecum urît, însă cam puţin impunător.

Dr. Ludwig a rămas încîntat de vestea ce i-ai trimis despre *Sayce**[2]. Cunoştea numai din auzite opera; a comandat-o s-o citească. Se interesează mult de limba română; a-nceput a pricepe; îl ajut cu româna, şi m-ajută cu sanscrita.

A cumpărat gramatica lui Alexe [3]; se interesează mult de filologia d-tale. Duminecă îi voi citi articolul despre *Zimbru* [4]. O notiţă foarte interesantă — dar care puţin ar mai avea să adauge la articolul d-tale — am citit în „Buletinul Ştiinţific al Acad[emiei] de Petresburg [*sic*!]" din 1836, de Baer.

Nu-mi pot esplica faptul că Hulsius dă ca marcă a Podoliei un cap de *zimbru*, pe cînd Moldovei — cele două capete negre. Baer afirmă că pînă astăzi *aurochs (zoubre, bos urus)* se află-n Moldova; combate pe *Bojanus**, profesorul de la Wilna, care zice la începutul memoriului său: „Fabulosae sunt quae de Moldaviae et Caucasi uro hodierno passim dicuntur" [5], pentru că s-a văzut la *Schönbrunn** un *aurochs* venit din Moldova. Baer dă astă notiţă cu ocazia găsirii unei piei de *aurochs*, aflată în Caucaz, şi constată şi existenţa lui acolea. Susţine că degia în al 16-lea secul el nu mai ezista în Germania; în Polonia se găsea în marea pădure *Białowicza**.

---

[1] *G. Dem. Teodorescu* (1849—1900), folclorist, istoric, latinist, profesor român, atunci şi el bursier al statului, însă la Paris; fusese coleg de redacţie cu Tocilescu la „Foaia societăţii Românismul".

[2] *Archibald H. Sayce*, lingvist englez; cartea pe care i-o semnalase Hasdeu lui Ludwig era probabil *Principles of Comparative Philology* (1874).

[3] *Ioan Alexi* (1801—1863), episcop român gr.-cat. de Gherla. A publicat o *Gramatică română*, scrisă latineşte (1826).

[4] Studiul lui Hasdeu *Zimbrul în Dacia*, publicat în „Columna lui Traian", VI (1875), nr. *2*, p. 97—104.

[5] „Fantezii sînt cele ce se spun astăzi peste tot despre bourul Moldovei şi al Caucazului" (lat.).

În „Literarisches Centralblatt", ce apare în L[e]ipzig, nr. 12 din marte, am citit cu plăcere o relație despre *Istoria critică*, „Columna" și *prima fasciculă de filologie** a d-tale, dată de Schuchardt[6]. Eram gata s-o copiez a ți-o trimite. Dar, văzînd că e scrisă de Schuchardt, cred că ți-o va fi trimis. Se ocupă și de *Criticele*[7] d-lui Maiorescu. Eu socotesc că numai prin filologie ne vom putea astăzi face mai cunoscuți cu lumea-nvățată din Germania și vom face pe aceștia să se intereseze de ale noastre și de limba română.

Te rog a prezenta doamnei Hasdeu omagele soției mele, și ale mele, precum și d-tale, iar pe Lilica o sărutăm dulce.

Vă urăm de sfintele sărbători petrecere bună. Al d-tale devotat

Gr. G. Tocilescu

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach. CD., doc. 1324

VI

1875, aprile 23
Praga

Stimabile domnule Hasdeu,

Încep prin a-ți mulțămi de nr. 3 din *Cursul de filologie*[1]. L-am citit împreună cu dr. Ludwig, și-l găsește foarte important. Îl speria mulțimea de cărți ce ai studiat în ramura filologică, și, cînd i-am spus că nu ai nici un titlu academic pentru filologie, s-a mirat și mai mult. A început să înțeleagă prea bine românește.

Un alt profesor, dr. Förster, care predă *limbele romanice**, m-a îngagiat a-i da lecții de românește, în schimbul lecțiilor de germană ce mi le face.

Simț mare bucurie cînd văd niște somități științifice interesîndu-se de limba patriei și începînd a recunoaște că și la noi se cultivă știința, și încă în mod serios.

Și cum încă să nu mai fiu măgulit, cînd, atunci poate cînd nu te înțelegeam, te admiram, și cînd acum, cînd încep a te-nțelege, te admir și mai mult ! Este a vedea prin rațiune ceea ce vedeam prin sentiment, atunci cînd, abia de 20 ani, îți mîncam scrierile...

Dr. Ludwig va avea în curînd plăcerea a-ți trimite un studiu ce va apare-n curînd asupra *Rig-vedei*, din punctul de vedere istoric, economic, social — ceea ce m-a asigurat că este încă nou în literatura filologică. Nu știu dacă ți-am scris că tipărește traducerea *Rig-vedei*, care va ocupa vreo 5 volumeni[2]. De pe acum, ziarele științifice a-nceput a se ocupa de această traducere, lăudînd mult pe traducător. Între alții, Gubernatis[3] — în „Revista filologică" din Italia.

---

[6] *Hugo Schuchardt* (1842—1927), lingvist german, membru onorar al Academiei Române (1877); era prieten cu Hasdeu.

[7] *Critice. În contra direcției de astăzi în cultura română. Despre scriere. Limba română, în jurnalele din Austria. Observări polemice. Direcția nouă*, București, Socec, 1874; la p. 204—209, Maiorescu polemiza cu Schuchardt în chestiunea scrierii limbii române.

[1] Hasdeu ținea la Universitatea din București un curs de filologie comparată, început în octombrie 1874 la cererea lui Titu Maiorescu, ministru al Instrucțiunii Publice, și suspendat tot de Titu Maiorescu, în 1875; schimbîndu-se guvernul, cursul a fost reînființat de alt ministru, Gh. Chițu, la 31 mai 1876 (la 20 ian. 1877 i s-a creat lui Hasdeu o catedră proprie la Universitate). S-a tipărit în 4 fascicule, sub titlul *Principie de filologie comparativă ario-europee, cuprinzînd grupurile indo-perso-tracic, greco-italo-celtic și leto-slavo-germanic, cu aplicațiuni la istoria limbei române*. I. *Istoria filologiei comparative*, București, Tip. Thiel § Weiss, 1875; continuarea apărea în „Columna lui Traian".

[2] A. Ludwig, *Der Rigveda oder die heiligen Hymnen der Brâhmana*, Praga, 1876—1883, vol. I—V.

[3] *Angelo de Gubernatis* (1840—1913), scriitor italian, profesor de literatură comparată la Florența, orientalist; a avut continue legături cu scriitorii români (cu Hasdeu, în special), a fost membru onorar al Academiei Române (1895).

Eu merg binișor cu studiile. Sanscrita o biruiesc grație stăruinței d-lui Ludwig, care-mi repetă acasă la dînsul ceea ce explică la curs. Cu germana merg mai bine decît cu boema. Subiectul care va face obiectul tezei de doctorat l-am ales a fi : *Vechii locuitori ai Daciei ina[i]nte de cucerirea romanilor*[4]. Pentru aceasta îmi procur continuu cărți și urmăresc literatura cestiunei. Sînt mult servit în aceasta de un alt învățat — și foarte ambil —, d. Cotnarevski [sic !], profesor pînă acum la Dorpat, și, de la 1 septembrie, la Kiev, la Universitate. D-sa a studiat această cestie și mi-a indicat o mulțime de izvoare. Găsește indicele d-lui Odobescu prea încărcat cu tot felul de scrieri fără nici o valoare științifică, cari încurcă mai mult pe cel ce vrea să studieze, decît îl ajută ! Eu, unul, mă serv și mă voi servi mult cu acest indice — foarte prețios. Am fost silit a cumpăra : *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe*, din Viena, și *Denkschriften*, căci scrierile lui Miklosich[5], Rössler[6] sînt epuizate și anevoie de procurat. Am cumpărat și studiul lui Müllenhoff despre sciți, publicat în „Monatsberichte" din Berlin. Cu această ocazie mi-am procurat și dicționarul lui Bob[7], Cluș, 1822 (cu 2#), și pe cel din Buda[8] (cu 7 fiorini). Librarii și anticarii din Lipsca văd că se ocupă mult de limba română și posedă multe cărți românești interesante. Nu știu dacă ți-ai procurat încă : *Die christliche Terminologie der slavischen Sprachen*, Viena, 1875, de Miklosich, foarte importantă pentru noi. Încă o carte nouă din care am tras cîteva note foarte interesante pentru cestiunea ce studiez este : Röse Alex. Dr., *Die Idealisirung der Naturvölker des Nordens in der griechischen und römischen Literatur*, 1875, Heidelberg. Voi avea mari dificultăți din lipsa de izvoare române, căci toată biblioteca mi-am lăsat-o-n București, și într-un mod că numai eu pot umbla la dînsa.

Cu d. Maiorescu s-a sfîrșit. Bursa mi-a tăiat-o. Am socotit că nu este nici prudent, nici demn pentru mine ca să mă plîng prin publicitate de acest fapt necalificabil. Aș fi trecut de paraponisit, și toate ce le-aș fi scris nu s-ar fi crezut, poate. Altceva este cînd se va găsi un altul care să-l ia la răspundere pe ministrul nostru și să-l întrebe dacă este o purtare de ministru faptul ce l-a făcut.

Dar degia am scris prea mult pentru a te obosi, și n-am întrebat dacă pe *N. Bălcescu*[9] l-ai primit și de se va tipări în „Columna". Te rog a-mi scrie dacă e nevoie să trimit bani pentru hîrtie. Complimente respectuoase din partea Irinei și a mea, doamnei Hasdeu și d-tale. Sărutări Lilichii. Al d-t[ale] devotat

Gr. G. Tocilescu

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach. CD, doc. 1325

---

[4] Teza a fost publicată sub titlul *Dacia înainte de romani. Cercetări asupra popoarelor cari au locuit țările române de-a stînga Dunării, mai înainte de conchista acestor țări de către imperatoriul Traian.* Part. I : *Geografia antică a Daciei* ; part. II : *Etnografia Daciei*, București, Tip. Acad. Rom., 1880. Premiată de Academie și atacată de Hasdeu : *Despre Dacia înainte de romani, după Gr. Tocilescu. Notiță critică*, București, Tip. Acad. Rom., 1881.

[5] *Franz Miklosich* (1813—1891), slavist austriac, profesor la Universitatea din Viena. Autor și al unui *Lexicon paleo-slovenico-graeco-latinum* (1865), al unei *Gramatici comparate a limbilor slave* (1874), al unui *Dicționar etimologic al limbilor slave* (1886). Pentru filologia românească, F. M. e însemnat prin *Elemente slave în limba română* (1861) și *Cercetări asupra limbii române* (1882). Membru onorar al Academiei Române (1888).

[6] *Robert Rösler* (1840—1881), scriitor german (sas), autor al unor *Rumänische Studien* (Leipzig, 1871), unde reia teoria lui Sulzer și Engel asupra formării sud-dunărene a poporului român, negînd continuitatea romanică în Dacia. A mai publicat *Die griechischen und türkischen Bestandtheile im Romänischen* (Viena, 1865).

[7] *Ioan Bob de Copalnic* (1739—1830), episcop român gr.-cat. în Transilvania ; a fost profesor și reorganizator al școlilor, militant pentru drepturile românilor, a avut strînse legături — de sprijin și neînțelegeri — cu filologii și istoricii Școlii ardelene. Autor de cărți teologice, de manuale didactice și al unui *Dicționar româno-latinesc* (1822).

[8] *Lesicon românesc-latinesc-unguresc-nemțesc, care de mai mulți autori, în cursul a treizeci și mai multor ani s-au lucrat*, Buda, 1825. Opera lexicografică a Școlii ardelene, începută de Samuel Micu în 1795, completată și revizuită de Petru Maior (care și-a impus principiile ortografice), V. Coloși, I. Corneli, I. Theodorovici, A. Teodori ; are circa 10.000 de cuvinte-titlu, între care și neologisme, și este primul dicționar etimologic românesc (etimologiile sînt stabilite în linia latinizantă).

[9] *Nicolae Bălcescu. Viața, timpul și operele sale (1819—1852)* ; tipărit în „Columna lui Traian", VII (1876), nr. 2, p. 49—82.

CONTRIBUȚII LA BIOGRAFIA LUI N.I. APOSTOLESCU

D. IVĂNESCU

Dispărut la numai patruzeci și doi de ani, după studii strălucite la Sorbona și după o activitate remarcabilă în publicistica românească, N. I. Apostolescu n-a apucat să lase lucrările care ar fi încununat o carieră științifică atît de promițător începută. Chiar și așa însă, teza sa despre *L'Influence des romantiques français sur la poésie roumaine* este apreciată ca încă utilă, oferind „sugestii viitorilor cercetători"[1], iar Vladimir Streinu considera, pe baza studiilor lui Apostolescu asupra versului românesc, că acesta „era pregătit... să ne dea prozodia clasică a versificației române"[2]. Deși în ultimul timp au apărut cîteva articole destinate să readucă în memoria noastră figura lui N. I. Apostolescu, datorate mai ales lui I. M. Dinu, mai există importante zone obscure în chiar biografia celui care a fost numit „primul comparatist român". Una dintre acestea este problema catedrei pe care Apostolescu ar fi reușit să o obțină la Universitatea din Iași, prea tîrziu din păcate pentru a o putea ocupa. În lucrarea citată a lui M. Bucur se face mențiunea că Apostolescu „va candida la Iași pentru catedra de istoria literaturii române"[3]. Într-un articol ulterior, Ion M. Dinu și I. Steriopol afirmă că „Moartea lui N. I. Apostolescu a survenit la 2 noiembrie 1918, exact la două ore după ce poșta îi aducea plicul cu numirea sa ca profesor universitar la catedra de estetică și critică literară de la Universitatea din Iași"[4]. Întrucît această chestiune nu se leagă numai de biografia lui N. I. Apostolescu, ci și de istoria învățămîntului filologic de la noi, și întrucît autorii articolului citat n-au fundamentat afirmația lor pe vreun document, ne permitem să revenim asupra acestui detaliu, producînd și mărturiile necesare.

Trebuie remarcat că o catedră de „estetică și critică literară" la Universitatea din Iași n-a existat niciodată, cum nu există nici astăzi ; conferința de critică și estetică literară s-a creat abia în 1927, pe lîngă catedra de istoria literaturii române, la insistențele titularului acesteia, G. Ibrăileanu, pentru Octav Botez. Succedînd Botez lui Ibrăileanu la catedră în 1936 (toate aceste amănunte există în studiul lui G. Agavriloaiei despre predarea lieraturii române la Universitatea din Iași între 1869 și 1948, în volumul omagial din 1960), conferința devenită vacantă va fi ocupată în cele din urmă de G. Călinescu, în urma unui concurs prea bine cunoscut pentru a mai fi amintit aici. Catedra pe care a solicitat-o N. I. Apostolescu, și a obținut-o în cele din urmă, nu era deci de „estetică și critică literară", pentru că ea nu exista, nici de literatură română, care era ocupată de Ibrăileanu, ci de limbă și literatură franceză. Aceasta devenise vacantă prin trecerea la București a vechiului titular, Charles Drouhet, la data de 1 ian. 1915, și fără îndoială Apostolescu vedea în activitatea comparatistă a predecesorului său o îndreptățire a candidaturii sale. Foarte curînd după transferarea lui Drouhet, Apostolescu depune cererea sa de numire ca suplinitor la catedra vacantă, la 12 ianuarie 1915. Majoritatea profesorilor din Consiliul Facultății, printre care și G. Ibrăileanu, nu votează însă în favoarea cererii și optează pentru soluția unui suplinitor ales dintre cadrele existente. Așa cum reiese dintr-o întîmpinare a minorității (I. Bărbulescu, P. Mihăileanu, I. Petrovici și O. Tafrali), soluția era departe de a fi mulțumitoare, căci suplinitorul desemnat, C. Fedeleș, era el însuși conferențiar cu titlul provizoriu la pshiologie, materie fără legătură cu specialitatea suplinită, și își făcuse studiile în Germania, nu în Franța, ca Apostolescu. Ministerul dă însă curs recomandării decanatului și suplinirea este încredințată lui C. Fedeleș pînă în 1918 cînd, în urma unor evenimente care nu ne sînt cunoscute, se pune iarăși problema suplinirii. De această dată, Facultatea recomandă pe Apostolescu, prin adresa noului decan I. Bărbulescu (G. Ibrăileanu se abține de la recomandare, după cum specifică documentul). În fine, la 24 octombrie 1918, Ministrul Instrucțiunii Publice comunică aprobarea suplinirii pentru ca, trei zile mai tîrziu, Consiliul să se întrunească din nou pentru a lua act de decesul lui Apostolescu ! În orice caz, și data propusă de cei doi biografi pentru deces (2 noiembrie) ar trebui revăzută, căci ea nu concordă — fie pe stil nou, fie pe stil vechi — cu cele din actele aflate în arhiva Universității ieșene, pe care le prezentăm în continuare.

[1] Marin Bucur, *Istoriografia literară românească*, București, 1973, p. 141.

[2] Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, București, 1966, p. 118.

[3] Marin Bucur, *op. cit.*, p. 139.

[4] Ion M. Dinu și I. Steriopol, *N. I. Apostolescu. Note bibliografice*, în „Revista de istorie și teorie literară", XXIII, 1974, nr. 2, p. 326.

Rev. de ist. teorie lit., tom. 29, nr. 4, p. 631—638, București, 1980

1

1915 ianuarie 21, Bucureşti — Ordinul ministrului Instrucţiunii şi al Cultelor către decanul Facultăţii de litere şi filozofie din Iaşi, cu care trimite cererea prof. N. I. Apostolescu.

Ministerul Instrucţiunii şi
al Cultelor
Nr. 1940
21 ianuarie 1915

Domnule Decan,

Avem onoare a vă trimite alăturat petiţiunea domnului profesor N. I. Apostolescu, însoţită de un memoriu şi lucrări, prin care cere să fie numit suplinitor la catedra de limba şi literatura franceză, rămasă vacantă prin transferarea titularului la Bucureşti.

p. Ministru
Valaori

Domniei sale, domnului decan al Facultăţii de Filozofie şi Litere Iaşi.

[Adnotări]
Nr. 49/1915. Foarte urgent.

Arh. St. Iaşi, fond Universitatea „Al. I. Cuza", Facultatea de litere şi filozofie, dosar 1/1915, f. 14. Original.

2

1915 ianuarie 13, Bucureşti — Cererea lui N. I. Apostolescu către Ministerul Instrucţiunii Publice şi al Cultelor, prin care solicită suplinirea la catedra de limba şi literatura franceză de la Facultatea de litere din Iaşi.

Domnule ministru,

Catedra de limba şi literatura franceză de la Facultatea de litere a Universităţii din Iaşi fiind vacantă vă rog să bine voiţi a face să se înainteze sus numitei facultăţi cererea de a fi numit suplinitor la acest curs.

Aici alăturat înaintez un memoriu şi lucrări pentru domnii membri ai consiliului facultăţii.

Primiţi, vă rog, domnule ministru, încredinţarea înaltei mele consideraţiuni.

Prof. N. I. Apostolescu

Domniei sale, domnului Ministru al Instrucţiunei şi al Cultelor.

(Data înregistrării] : 12 ianuarie 1915

[Rezoluţie] 13. I. 1915. Se va trimite de urgenţă la Facultatea din Iaşi.

[Înregistrată la Iaşi] : la nr. 50/22 ianuarie 1915.

Arh. St. Iaşi, fond Universitatea „Al. I. Cuza", Facultatea de litere şi filozofie dosar 1/1915, f. 15. Original.

3

1915 februarie 17, Iași — Proces-verbal al Consiliului profesoral de la Facultatea de litere și filozofie din Iași, încheiat cu prilejul discutării suplinirii catedrei de limba și literatura franceză.

PROCES VERBAL

Nr. 9

Astăzi, 17 februarie 1915, orele 5 p.m. s-a întrunit consiliul facultății și a luat cunoștință de părerile comisiunii numită la 28 ianuarie anul curent pentru a cerceta operele d-lor N. I. Apostolescu, N. Șerban, A. Patrognet, care au cerut suplinirea catedrei de limba și literatura franceză.

Comisiunea și-a dat avizul în modul următor :

1. Toți membrii comisiunii au fost de părere că dintre cei trei candidați, N. I. Apostolescu, docteur ès-lettres, N. Șerban docteur ès-lettres și A. Patrognet, licențiat în litere, trebuiesc luați în considerare numai d-nii Apostolescu și Șerban, nu numai pentru că sînt doctori în litere, și dar pentru că singuri au scris lucrări privitoare întrucîtva la limba și literatura franceză. (Dl. Patrognet a prezentat numai o traducere în limba franceză a unui text juridic românesc).

2. *Dl. Tafrali*, a fost de părere că dl. N. I. Apostolescu este superior d-lui N. Șerban și că prin urmare trebuie recomandat ca suplinitor.

3. D-nii *Philippide*, *Găvănescul* și *Bratu* au fost de părere că cei doi candidați, d-nii Apostolescu și Șerban, n-au scris lucrări prin care să se afirme ca cunoscători ai limbii și literaturii franceze, căci unul, dl. Apostolescu, a scris despre literatura românească, iar celălalt, dl. Șerban, a scris despre literatura italiană. Cum că au scris în franțuzește lucrările d-lor și că au stat cîțiva ani prin Paris, nu probează nici măcar că ar fi cunoscînd bine limba franceză.

În ce privește valoarea lucrărilor d-lor candidați *Apostolescu* și *Șerban*, d-nii Philippide, Găvănescul și Bratu au fost de părere că nu se poate face nici o deosebire din punctul acesta de vedere, astfel că, dacă s-ar recomanda unul din doi, s-ar face o nedreptate celuilalt. D-nii Philippide, Găvănescul și Bratu, au mai susținut apoi că, nu numai s-ar face o nedreptate unuia din candidați recomandîndu-se celălalt, dar cel recomandat ar fi pus într-o poziție favorabilă față cu ocuparea ca profesor a catedrei, deoarece în mod necesar suplinitorul unei catedre capătă cu vremea oarecare avantaje.

Fiind astfel, D-nii Philippide, Găvănescul și Bratu au fost de părere să se numească, conf. cu art. 79 din lege, ca suplinitor unul din membrii corpului profesoral al facultății și au propus pentru aceasta pe dl. C. Fedeleș, conferențiar de filosofie al acestei facultăți.

S-au pus la vot cele două păreri și rezultatul a fost următorul : D-nii O. Tafrali, S. Petrovici, P. Mihăileanu și Ilie Bărbulescu au votat pentru numirea ca suplinitor a d-lui N. I. Apotolescu. D-nii A. Philippide, I. Găvănescul, Tr. Bratu, G. Ibrăileanu, Dumitru Gusti au votat pentru numirea ca suplinitor a d-lui C. Fedeleș. Dl. I. Caragiani s-a abținut.

Drept care s-a încheiat acest proces-verbal.

A. Philippide

P. Mihaileanu

Bratu

I. Petrovici

Adaus

Crezînd că părerea d-lui Tafrali, amintită mai sus la punctul 2, precum și părerile noastre a celorlalți de mai jos, au fost redate prea succint în acest proces-verbal, ținem de cuviință a adăuga următoarele :

Subsemnații profesori Ilie Bărbulescu, O. Tafrali, P. Mihăileanu și I. Petrovici, sîntem de părerea d-lui O. Tafrali exprimată și documentată în alăturatul raport. Credem, deci, că dl. Apostolescu, fiind superior d-lui Șerban prin lucrările ce are (vezi raportul), merită numai dînsul să fie recomandat la suplinirea catedrei în chestiune. Obiecția ce i se face, că, întocmai ca dl. Serban, n-ar fi avînd lucrări în domeniul literaturii franceze, nu o credem întemeiată ; deoarece volumul său : „L'influence des romantiques français sur la poesie roumaine" e o scriere similară celor ale răposatului Pompiliu Eliade (spre exemplu „La Roumanie au XIXe

siècle"), cari au constituit întreaga lui activitate ca profesor de limba şi literatura franceză Însuşi dl. Drouhet a fost înaintat din agregat profesor, pe temeiul studiilor sale despre „Influenţa literaturii franceze asupra lui Alecsandri".

Cît priveşte recomandarea d-lui Fedeleş, o credem absolut improprie. D-sa n-are nici o scriere în specialitatea limbii şi literaturii franceze, nici o activitate didactică în această ramură ; şi-a făcut studiile în Germania, nu în Franţa (ca dl. Apostolescu), acum e profesor, la liceu, de limba germană şi în acelaşi timp conferenţiar provizoriu de Psihologie la Universitate. Lipsit de orice pregătire în această direcţie, profesor la catedre *absolut neînrudite* cu catedra de limba şi literatura franceză, îl socotim inferior amîndoror celorlalţi candidaţi, şi nu credem că ar fi în interesul studenţimii, ci dinpotrivă, să ocupe, fie chiar temporar, această catedră.

Cît priveşte observarea că prin recomandarea şi punerea ca suplinitor a unuia din cei doi concurenţi de la Sorbona (în cazul nostru a d-lui Apostolescu), acesta, prin faptul că ar fi suplinitor, ar căpăta vre-un avantaj la viitorul concurs asupra celor candidaţi care ar mai fi, putem menţiona cazuri în propria noastră Facultate, cînd suplinitorii nu au devenit şi ei titulari, îndată ce s-au prezentat candidaţi mai bine pregătiţi, aşa, dl. Ibrăileanu a înlăturat pe suplinitorul dl. E. Lovinescu, d. O. Tafrali, pe suplinitorul d. O. Erbiceanu, d. Mihăileanu, pe suplinitorul Xenofon Gheorghiu.

Ilie Bărbulescu — P. Mihăileanu
O. Tafrali — I. Petrovici

Arh. St. Iaşi, fond Universitatea „Al. I. Cuza", Facultatea de litere, Studenţi, dosar 34/1908—1916, f. 28.

4

1915 februarie 18, Iaşi — Raportul decanului Facultăţii de litere din Iaşi, Al. Philippide, către Ministerul Instrucţiunii Publice privind hotărîrea Consiliului profesoral al facultăţii asupra suplinirii catedrei de limbă şi literatură franceză.

Iaşi, 18 februarie 1915

Domnule ministru,

Am onoarea de a vă aduce la cunoştinţă că consiliul facultăţii a numit, acum trei săptămîni în urmă, o comisie, compusă din domnii profesori I. Găvănescul, O. Tafrali, Tr. Bratu şi A. Philippide, care să cerceteze lucrările candidaţilor penru suplinirea catedrei de limbă franceză de la Facultatea de litere din Iaşi şi să-şi deie părerea. Eri, 17 februaie, orele 5 p.m. comisiunea şi-a dat avizul înaintea consiliului facultăţii în modul următor.

1. Toţi membrii Comisiunii au fost de părere că dintre cei trei candidaţi, N. I. Apostolescu, docteur ès-lettres, N. Şerban, docteur ès-lettres şi A. Patrognet, licenţiat în litere, trebuiesc luaţi în consideraţie numai domnii Apostolescu şi Şerban, nu numai pentru că sînt doctori în litere, dar şi pentru că singurii au scris lucrări privitoare întru-cîtva la limba şi literaura franceză (Domnul Patrognet a prezentat numai o traducere în limba franceză a unui text juridic românesc).

2. Domnul Tafrali a fost de părere că domnul Apostolescu este superior domnului Şerban şi că prin urmare trebuie recomandat ca suplinitor.

3. Domnii Philippide, Găvănescul şi Bratu au fost de părere că cei doi candidaţi, domnii Apostolescu şi Şerban, n-au scris lucrări prin care să se afirme ca cunoscători ai limbii şi literaturii franceze, căci unul, domnul Apostolescu, a scris despre literatura românească, iar celălalt, domnul Şerban, a scris despre literatura italiană. Iar că au scris în franţuzeşte lucrările dumnealor şi că au stat cîţiva ani prin Paris, nu probează nici măcar că ar fi cunoscînd bine limba franceză. În ce priveşte valoarea lucrărilor domnilor candidaţi Apostolescu şi Şerban, domnii Philippide, Găvănescul şi Bratu au fost de părere că nu se poate face nici o deosebire din punctul acesta de vedere, astfel că, dacă s-ar recomanda unul din doi, s-ar face o nedreptate celuilalt. Domnii Philippide, Găvănescul şi Bratu au mai susţinut apoi că, nu numai că s-ar face o nedreptate unuia din candidaţi recomandîndu-se celălalt, dar cel recomandat ar fi pus într-o poziţie favorabilă faţă cu ocuparea ca profesor a catedrei, deoarece în mod

necesar suplinitorul unei catedre capătă cu vremea oarecare avantaje. Fiind astfel, domnii Philippide, Găvănescul și Bratu au fost de părere să se numească, conform cu articolul 79 din lege, ca suplinitor unul din membrii corpului profesoral al facultății, și au propus pentru aceasta pe dmnul C. Fedeleș, conferențiar de filozofie al acestei facultăți.

S-au pus la vot cele două păreri și rezultatul a fost : domnii O. Tafrali, I. Petrovici, P. Mihăileanu și Ilie Bărbulescu au votat pentru numirea ca suplinitor a domnului N. I. Apostolescu, Domnii A. Philippide, I. Găvănescul, Tr. Bratu, G. Ibrăileanu, D. Gusti au votat pentru numirea ca suplinitor a domnului C. Fedeleș. Domnul I. Caragiani s-a abținut.

Primiți...

Decan

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza", Rectoratul, dosar 1/1915, f. 24, 48. Ciornă aparținînd lui Al. Philippide.

5

1915 februarie 21, Iași — Raportul decanului Facultății de litere din Iași, Al. Philippide, către Ministerul Instrucțiunii Publice, prin care îi aduce la cunoștință poziția profesorilor de la Facultateal de litere din Iași care au susținut candidatura lui N. I. Apostolescu la catedra de limba și literatură franceză.

Universitatea Iași
Facultatea de litere și filosofie
Nr. 47

Iași, 1915 februarie 21

Domnule ministru,

La procesul verbal încheiat în ședința Consiliului Facultății de litere de la 17 februarie dmnii Ilie Bărbulescu, P. Mihăileanu, O. Tafrali și I. Petrovici, care au votat pentru numirea ca suplinitor a domnului N. I. Apostolescu, au făcut un adaos, prin care-și apără punctul dumnealor de vedere. Acest adaos am onoarea a vi-l înainta aici în copie.

„Crezînd că părerea domnului Tafrali, amintită mai sus la punctul 2, precum și părerile noastre a celorlalți de mai jos, au fost redate prea succint în acest proces-verbal, ținem de cuviință a adăuga următoarele :

„Subsemnații profesori Ilie Bărbulescu, O. Tafrali, P. Mihăileanu și I. Petrovici sîntem de părerea d-lui O. Tafrali exprimată și documentată în alăturatul raport. Credem, deci, că dl. Apostolescu, fiind superior d-lui Șerban, prin lucrările ce are (vezi raportul), merită numai dînsul să fie recomandat la suplinirea catedrei în chestiune. Obiecția ce i se face, că întocmai ca dl. Șerban, n-ar fi avînd lucrări în domeniul literaturii franceze, nu o credem întemeiată, deoarece volumul său „L'influénce des romantiques français sur la poesie roumaine" e o scriere similară celor ale răposatului Pompiliu Eliade (spre exemplu „La Roumaine au XIXe siècle), care au constituit întreaga lui activitate ca profesor de limba și literatura franceză. Însuși dl. Drouhet a fost înaintat din agregat profesor, pe temeiul studiilor sale despre „Influența literaturii franceze asupra lui Alecsandri".

Cît privește recomandarea d-lui Fedeleș, o credem absolut improprie. D-sa n-are nici o scriere în specialitatea limbii și literaturii franceze ; nici o activitate didactică în această ramură ; și-a făcut studiile în Germania, nu în Franța (ca dl. Apostolescu) ; acum e profesor, la liceu, de limba germană, și, în același timp, conferențiar provizoriu de Psichologie la Universitate.

Lipsit de orice pregătire în această direcție, profesor la catedra *absolut neînrudite* cu catedra de limba și literatura franceză, îl socotim inferior amîndoror celorlalți candidați, și nu credem că ar fi în interesul studențimii, ci dinpotrivă, să ocupe, fie chiar temporar, această catedră. Cît privește observarea că prin recomandarea și punerea ca suplinitor a unuia din cei doi concurenți de la Sorbona (în cazul nostru a d-lui Apostolescu) acesta, prin faptul că ar fi suplinitor, ar căpăta vre-un avantaj la viitorul concurs asupra celorlalți candidați care ar

mai fi, putem menționa cazuri în propria noastră Facultate, cînd suplinitorii nu au devenit ei titulari, îndată ce s-au prezentat candidați mai bine pregătiți : așa dl. Ibrăileanu a înlăturat pe suplinitorul dl. Lovinescu, așa dl. O. Tafrali pe suplinitorul dl. O. Erbiceanu ; așa dl. Mihăileanu pe suplinitorul dl. Xenofon Gheorghiu".

Ilie Bărbulescu
O. Tafrali
P. Mihăileanu
I. Petrovici

DECAN,
A. Philippide

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza", Facultatea de litere, dosar 2/1915, f. 27. Copie.

6

1915 februarie 24, București — Ordinul Ministerului Instrucțiunii și al Cultelor de numire a lui C. Fedeleș ca suplinitor al Catedrei de limbă și literatură franceză de la Facultatea din Iași.

Ministerul Instrucțiunii
și al Cultelor
Nr. 14021
24 februarie 1915

Domnule decan,

Ca răspuns adresei dumneavoastră nr. 44/1915, avem onoare a vă face cunoscut că ministerul, în urma recomandațiunii consiliului profesoral al acelei facultăți, a aprobat numirea domnului conferențiar C. Fedeleș, pe ziua de 1 martie 1915, ca suplinitor al catedrei de limba și literatura franceză, vacantă la acea facultate, în conformitate cu dispozițiunile art. 79 din lege.

p. Ministru
Valaori

Domniei sale, domnului decan al Facultății de litere din Iași.
[Înregistrată] : la nr. 87 din 27 februarie 1915.

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza", Facultatea de litere, dosar 1/1915, f. 37, Original.

7

1918 octombrie 19, Iași — Raportul decanului Facultății de litere din Iași către Ministerul Instrucțiunii Publice, prin care recomandă ca profesor suplinitor la catedra de limba și literatura franceză pe N. I. Apostolescu.

Nr. 18/19 oct. 1918

Domnului Ministru al Instrucțiunii Publice și al Cultelor

Consiliul profesoral al Facultății de filozofie și litere din Iași în ședința de la 17 octombrie a.c., luînd în cercetare cererile candidaților pentru suplinirea catedrei vacante de limba și literatura franceză de la această facultate, a ajuns la următoarea soluțiune :

Domnii profesori Al. Philippide, D. Gusti și Tr. Bratu persistă, și cu ocazia suplinirii de limbă franceză, în părerea că trebuie un doctor preferat. Cei doi doctori care s-au prezentat

pentru suplinire, domnii N. Șerban și N. I. Apostolescu, au fost considerați însă ca egali și nespecialiști în literatura franceză (vezi procesul verbal nr. 9/17 februarie 1915) și recomandarea unuia ar constitui o nedreptate pentru celălalt.

Fiind astfel, dumnealor socotesc că trebuie să fie recomandat ca suplinitor, pînă la ținerea concursului, care singur va decide asupra valorii, acel dintre licențiații prezentați pentru suplinire, care oferă cele mai multe garanții că știe bine franțuzește, și acela e domnul Perietzeanu care a făcut studiile liceale la Louis le grand din Paris și e licențiat al Universității din Paris.

De altă parte, domnii Ilie Bărbulescu și I. Petrovici recomandă pe domnul N. I. Apostolescu, cu următoarea motivare :

„Legea, art. 79, cere *doctoratul* pentru ca să poată fi profesor (desigur și suplinitor), iar acest articol, combinat cu art. 74 și 80 mai cere, deosebit de asta, și scrieri de la candidat.

Dintre cei patru candidați, domnul Perietzeanu nu are doctoratul, ci numai licența Universității din Paris și nici scrieri nu are deloc. Domnul I. Ștefănescu, de asemenea nu are doctoratul ci numai licența din București și cîteva articole de revistă.

Numai domnii N. I. Apostolescu și N. Șerban împlinesc acele cerințe ale legii, pentru că numai dînșii au doctoratul și scrieri în *volume* chiar. Dintre aceștia însă, domnul Apostolescu e superior domnului Șerban, pentru că domnia sa are :

a) Doctoratul „de stat" în Paris, pe cînd domnul Șerban are doctoratul inferior „de Universitate" și

b) domnul Apostolescu a obținut doctoratul cu elogiul „mention très honorable", pe cînd domnul Șerban nu are această mențiune. Nu mai pomenim că scrierile domnului Apostolescu, ca de exemplu : *L'influence des Romantiques français sur la poésie roumaine*, volum de 420 pagini, cu prefața de Faguét, aplică cunoașterea literaturii franceze, ceea ce e obiectul catedrei ce cere, pentru lămurirea și arătarea izvoarelor literaturii române moderne ; precum nu mai pomenim elogiile cu care au apreciat, în reviste franceze, aceste studii ale sale, marii profesori și specialiști din apus în literatura franceză : Emil Faguét, membru al Academiei Franceze, Antoine Thomas, Emil Picot, L. Havet, membru al Institutului Franței etc.

De aceea noi ne credem în drept a recomanda ca suplinitor al acestei catedre pe domnul N. I. Apostolescu.

Domnul profesor G. Ibrăileanu se abține.

Binevoiți vă rog, domnule ministru, a dispune cum veți crede cu cale.

Decan

Ilie Bărbulescu

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza", Facultatea de litere, dosar 1/1918, f. 17. Ciornă.

8

1918 octombrie 24, București — Ministerul Instrucțiunii Publice comunică rectorului Universității din Iași numirea unor profesori suplinitori la Facultatea de litere, printre ei N. I. Apostolescu la catedra de limba și literatura franceză.

Ministerul Instrucțiunii și
al Cultelor
Nr. 76229

Domnule rector,

Avem onoare a vă face cunoscut că pe ziua de 15 octombrie a.c. au fost numiți suplinitori la catedrele vacante de pe lîngă Facultatea de litere și filozofie, următorii domni profesori :

1. Domnul dr. I. Nistor, la catedra de Istoria românilor ;
2. Domnul dr. I. Andriesescu, la catedra de Istorie antică și epigrafie,
3. Domnul dr. I. Marinescu, la catedra de limba și literatura latină ;

4. Domnul dr. N. Bănescu, la catedra de Limba și literatura elină ;
5. Domnul dr. N. I. Apostolescu, la catedra de Limba și literatura franceză.

p. Ministru

Gheorghe Lazăr

Domnului rector al Universității din Iași

Universitatea din Iași
Primită la oct. 24
înregistrată la nr. 727

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza", Rectoratul, dosar 2/1918, f. 254. Original.

9

1918 octombrie 24, Iași — Rectorul Universității din Iași, dr. N. Leon, comunică prof. Ilie Bărbulescu, decanul Facultății de litere, numirea unor profesori suplinitori, printre ei N.I. Apostolescu.

24 octombrie 1918

Domnul dr. N. I. Apostolescu
Domnul dr. N. Bănescu
Domnul dr. I. Andriețescu
Domnul dr. I. Marinescu
Domnul dr. I. Nistor

Au fost numiți ca profesori suplinitori la catedrele vacante de la Facultatea de litere și filozofie

Rector,

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza", Rectoratul, dosar 7/1918, f. 82. Ciornă.

10

1918 octombrie 27 — Raportul lui Ilie Bărbulescu către Ministerul Instrucțiunii Publice, prin care recomanda pentru catedra de limbă și literatură franceză pe N. Șerban.

Nr. 29/27 octombrie
1918

Domnului Ministru al Instrucțiunii Publice și al Cultelor

Am onoare a vă aduce la cunoștință că consiliul profesoral în ședința de la 27 a.c., a recomandat, cu 3 voturi pentru, contra a două abțineri, pe domnul N. Șerban ca profesor suplinitor la catedra vacantă de limbă și literatură franceză în locul domnului N. I. Apostolescu, decedat.

Decan,
I. Bărbulescu

Arh. St. Iași, fond Universitatea „Al. I. Cuza", Facultatea de litere, dosar 1/1918, f. 25. Ciornă.

Al. Macedonski, *Opere*, *VII*, *Teatru*, Ediție critică de Elisabeta Brâncuș (text ales și stabilit, note și variante) și Adrian Marino (note), Editura Minerva, Scriitori români, București, 1980, 808 p.

Iată că, tot mai des în ultima vreme, în colecția „Scriitori români" a Editurii Minerva continuă să apară valoroase *ediții critice*, depășindu-se astfel, cu fermitate, stadiul așa-numitelor „ediții științifice", fără îndoială extrem de utile, devenite, unele dintre ele, veritabile ediții de referință, dar neputînd înlocui, ci numai suplini, edițiile critice autentice, fie din cauza restrîngerii notelor, comentariilor și variantelor la strictul necesar, fie, mai ales, datorită aplicării criteriului selectiv unor opere ce s-ar cuveni a fi publicate integral. Printr-o pură întîmplare, desigur, edițiile critice avute de noi în vedere sînt toate de *teatru* și cuprind scrierile dramatice ale lui Alecsandri, Eminescu și, acum, Macedonski, integrîndu-se în seriile de *Opere* ale celor trei scriitori, începute cu mulți ani în urmă, după alte principii editoriale, revizuite pe parcurs și concepute în prezent ca ediții critice în adevăratul înțeles al cuvîntului. Apreciabil în sine, ca o ilustrare a actualelor eforturi de valorificare riguros științifică a moștenirii literare, preferabil, deocamdată, operației de refacere, conform noilor exigențe, a volumelor anterior publicate, fenomenul acesta al reorientării edițiilor aflate în lucru nu rămîne însă mai puțin ciudat, măcar pentru faptul că, în cadrul aceleiași colecții și al aceleiași serii, scriitorilor importanți în primul rînd ca poeți, cum este cazul celor mai-sus-amintiți, nu li se poate urmări, într-o ediție critică, tocmai opera poetică, definitorie.

Indiferent de aspectul ediției de *Opere* în ansamblul ei, de bună seamă că teatrul lui Macedonski — în general destul de puțin cunoscut și niciodată pus în scenă în ultimii 35 de ani — merita în orice caz să beneficieze de o reeditare critică modernă, căci acest teatru, fără să trezească în cititor, prin vreunul din titlurile sale, sentimentul capodoperei, conține, presărate ici și colo, adevărate nestemate dramaturgice, și, oricum, trebuie neapărat minuțios interpretat atunci cînd se au în vedere analiza personalității scriitorului și stabilirea dimensiunilor exacte ale operei sale. După cum se știe, Macedonski s-a socotit întotdeauna nu numai mare poet și prozator, dar și înnăscut om de teatru — autor dramatic și ideolog. Mereu preocupat, sub aspect teoretic, de menirea teatrului, situîndu-se îndeobște pe poziția dramaturgului profesionist care pledează cu hotărîre pentru promovarea unui repertoriu original[1], găzduind în paginile „Literatorului" și ale celorlalte reviste ale sale numeroase lucrări destinate scenei, cu intenția generoasă de a încuraja dramaturgia națională, el a abordat totodată, cu ostentație, toate genurile dramatice — comedie, dramă, tragedie —, sperînd să ofere modele unanim acceptate și să traseze direcții de urmat în dramaturgia românească. Ambițiile sale mari în acest domeniu — explicate detaliat în discuțiile pe marginea pieselor *Saul*, *Le Fou?* și *Moartea lui Dante Alighieri* — nu au fost însă susținute de mijloace artistice corespunzătoare. Poet înainte de orice, preponderent romantic ca structură — și încă un romantic pentru care logica poeziei devine ilogicul —, temperament neliniștit și însetat de absolut, lipsit de răbdarea de a dialoga cu realitatea lumii exterioare, permanent cufundat în propriul său eu, Macedonski s-a dovedit a fi incapabil de a se exprima în acel limbaj obiectiv reclamat de însuși caracterul pieselor sale de teatru, cărora le-a împrumutat, uneori fără intenție, prea multe dintre obsesiile sale de geniu neînțeles.

Ediția critică pe care o prezentăm adună laolaltă, pentru prima oară, *toate* scrierile dramatice ale lui Macedonski, atît cele încredințate tiparului de autor, în volume sau în periodice, cît și cele rămase în manuscris, în diferite stadii de redactare. În prima secțiune a cărții — *Teatru* — sînt reproduse piesele *Iadeș!*, *Unchiașul Sărăcie*, *Cuza-Vodă*, *Saul* și *Moartea lui Dante Alighieri*, în cea de-a doua secțiune — *Teatru în limba franceză* — își află locul piesele

[1] Vezi, în acest sens, articolele : *Teatrul Național*, în „Forța morală", I, 1901, nr. 7 și *Stagiunea teatrală 912—913 — Stagiunea cea mare*, în „Rampa", I, 1912, nr. 292.

Le Fou? și *La Mort du Dante*, în cea de-a treia secțiune — *Traduceri* — sînt incluse prelucrările tragediei *Romeo și Julieta (După Shakespeare)* și a unui *Fragment din „Medea" (După Legouvé)*[2], iar în cea de-a patra secțiune — *Addenda* — sînt grupate piesele *Gemenii*, *Dialogul morților*, *3 Decembrie*, *Între statui* și *Nebunul (În românește de Nikita Macedonski)*.

Așadar, comparativ cu ediția Tudor Vianu [3], actuala ediție cuprinde patru noi titluri : versiunea în limba franceză a tragediei *Moartea lui Dante Alighieri*, *La Mort du Dante* (publicată acum pentru prima oară), scenetele *Dialogul morților* (descoperită în paginile ziarului satiric „Tarara") și *Între statui* (reprodusă din manuscrise), în sfîrșit, versiunea în limba română a comediei dramatice *Le Fou?*, *Nebunul*, aparținînd fiului poetului, Nikita. Dintre acestea, cîștigul cel mai important pentru bibliografia macedonskiană îl constituie, fără îndoială, *La Mort du Dante*. Deși urmează îndeaproape textul românesc — cele două versiuni au fost scrise concomitent —, *La Mort du Dante* nu poate fi socotită o simplă traducere, ci, mai degrabă, o recreare a piesei în spiritul limbii franceze. Replicile în proză, gîndite în franțuzește, sună la fel de firesc ca în românește — și numai sub raportul expresivității versurilor, care se ridică la cel mai înalt nivel atins de Macedonski în poeziile sale, *Moartea lui Dante Alighieri* ni se pare superioară. În românește, versurile din *Pronaos* amintesc de delirul fascinant al *Nopții de decembrie*, iar cele din finalul tragediei, prin caracterul parcă sacru al cuvintelor *lumină* și *poemă*, ca și prin desăvîrșita lor muzicalitate, de cele mai strălucite dintre *Rondeluri*. În franțuzește, ele sînt ori prețioase, ori banale.

Structurarea volumului — menționată mai sus — ridică, după noi, un semn de întrebare. Dacă secțiunile *Teatru în limba franceză* și *Traduceri* se justifică pe deplin, ele consemnînd realități *specifice* dramaturgiei macedonskiene, secțiunile *Teatru* (în limba română) și *Addenda* (conținînd piese tot în limba română) par a fi alcătuite în mod arbitrar. *Nebunul* (în traducerea lui Nikita Macedonski, deci nu a poetului), precum și scenetele *Dialogul morților* și *Între statui*, simple improvizații tendențioase, își au locul, într-adevăr, în *Addenda*, ca texte de valoare strict documentară. Nu ni se precizează însă nicăieri (nici în notele finale, nici în *Nota asupra ediției* din tomul I al *Operelor*) din ce motive au fost incluse în *Addenda* „proverbul original într-un act" *Gemenii* și „tragedia originală într-un act și în proză" *3 Decembrie*, în timp ce *Cuza-Vodă* „spectacol original : un act în versuri", *Iadeș!* „comedie originală în două acte și în versuri" și *Unchiașul Sărăcie* „legendă în trei tablouri și în versuri" au fost repartizate în secțiunea *Teatru*. (Nu punem în discuție, evident, *Saul* și *Moartea lui Dante Alighieri*, piesele de anvergură, care n-aveau cum să fie rînduite altundeva decît în secțiunea principală). Să ne explicăm nedumerirea, luînd ca exemplu *3 Decembrie*, piesă interesantă, abil construită, care numai datorită scurtimii ei exagerate nu reușește să fie o adevărată tragedie, așa cum și-a dorit-o, explicit, autorul, însoțind-o, la publicare, de o detaliată *definițiune a tragediei*. *3 Decembrie* este o lucrare de tinerețe (1881), ca și *Iadeș!* (1880), *Unchiașul Sărăcie* (1880) sau *Cuza-Vodă* (1882). A fost reprezentată (cu succes) pe scena Teatrului Național, ca și *Iadeș!* sau *Unchiașul Sărăcie*. A fost publicată în timpul vieții scriitorului („Literatorul", II, 1881, 8), ca și *Iadeș!* („Literatorul", II, 1881, 1—2), *Unchiașul Sărăcie* („Literatorul", II, 1881, 3—4) sau *Cuza-Vodă* („Literatorul", III, 1882, 9). Cît privește „originalitatea", *3 Decembrie* este, probabil, o adaptare după *Der 24 Februar* a elvețianului Zacharias Werner (opinia lui Tudor Vianu), tot așa cum *Unchiașul Sărăcie* este o localizare după *Le Bonhomme Misère* a francezilor E. d'Hervilly și A. Grévin, iar *Iadeș!* o prelucrare a uneia dintre anecdotele din *Sindipa*, combinată cu situații din *Gabrielle* de E. Augier. Cu alte cuvinte, tuturor acestor piese nu li se poate aplica decît unul și același criteriu de selecție., Astfel stînd lucrurile, din ce motive *3 Decembrie* a fost inclusă la *Addenda?* Sau, altfel spus, de ce *Cuza-Vodă*, piesă fără nici un merit, nu a fost inclusă și ea tot la *Addenda?* Încercînd să găsim un răspuns la această chestiune nelămurită de editori, am întîlnit, în ediția Tudor Vianu, următoarea precizare : „În nota conținînd titlurile lucrărilor pe care ar fi dorit să le retipărească în culegerea operelor sale alese și pe care am reprodus-o în *Prefața* primului volum al ediției de față, Al. Macedonski și-a însemnat toate piesele, nu însă și «tragedia într-un act și în proză» *3 Decembrie* pe care este probabil că, în momentul redactării notei, o găsea inferioară restului producției sale dramatice. M-am conformat aprecierii și dorinței lui Al. Macedonski, tipărind în acest volum tot teatrul său, dar rînduind în materialul adițional piesa *3 Decembrie*, împreună cu uitata comedie *Gemenii*, despre care nici unul din criticii și biografii poetului nu face vreo mențiune..." [4]. Mai mult ca sigur că motivele invocate de Tudor Vianu au fost considerate

---

[2] Traducerea unui fragment din *Faust* de Goethe a fost reprodusă în *Opere*, III, *Poezii*, p. 204—209, în secțiunea *Traduceri și adaptări*.

[3] *Alexandru Macedonski*, *Opere*, II, *Teatru*, ediție critică cu un studiul introductiv, note și variante de Tudor Vianu, Fundația pentru literatură și artă, București, 1939.

[4] *Ibidem*, p. V.

drept întemeiate și de actualii editori, care au procedat în consecință, incluzînd la *Addenda* piesele *3 Decembrie* și *Gemenii*. Ei contravin însă, în felul acesta, fără să se explice, rigorilor unei alte „ultime voințe" a lui Macedonski, singura invocată de Adrian Marino, cu prilejul distribuirii în ediție a textelor poetice, și conform căreia teatrul, în cele 10 volume de opere „nec varietur", se grupa astfel : „3 vol. *Teatru: Moartea lui Dante*, tragedie, 3 acte (prolog), 2. *Iadeș*, comedie, 2 acte, *3 Decembrie*, tragedie, 1 act, 3. *Unchiașul Sărăcie*, legendă, 2 acte, *Cuza-Vodă*, 1 act."[5]. Piesa *3 Decembrie* figura, așadar, printre scrierile „revăzute pînă în ultimul moment al vieții" lui Macedonski !

Dincolo de această rezervă — asupra căreia am insistat pentru a sublinia, printr-o situație concretă, neajunsurile întîmpinate de o ediție restructurată, în care, iată, omiterea inițială a unor date semnificative, din rațiuni poate îndreptățite, căci ediția era selectivă, conduce ulterior la nedumeriri sau chiar la confuzii — actuala ediție critică a teatrului macedonskian ne apare ca exemplară din toate punctele de vedere. Acurateța în stabilirea textului (românesc și franțuzesc) este desăvîrșită. Erorile de lecțiune sau lacunele existente în ediția Vianu — cu care ne-am permis să facem mereu comparația — au fost corectate sau înlăturate în totalitate. În ceea ce privește alegerea textului de bază, observăm că majoritatea pieselor *(Cuza-Vodă*, ultimele două acte din *Saul*, *Moartea lui Dante Alighieri*, *Le Fou?*, *La Mort du Dante*, *Între statui)* este reprodusă după manuscrise, ceea ce conferă ediției un plus de interes, cu atît mai mult cu cît, se știe, grafia poetului pune numeroase probleme de descifrare, iar ortografia, de transcriere. Notele și comentariile critice de la finele volumului constituie, fără îndoială, cel mai important fond de informații și de observații istorico-literare de pînă acum asupra dramaturgiei macedonskiene. Ele conțin un mare număr de referiri la procesul de elaborare a pieselor și dosarele complete ale spectacolelor realizate cu acestea. În alcătuirea notelor s-a renunțat, pe drept cuvînt, la materialul documentar excesiv din ediția Vianu, cum ar fi, bunăoară, reproducerea integrală a legendei *Le Bonhomme Misère*, acordîndu-se în schimb atenția cuvenită descrierii manuscriselor și depistării etapelor succesive de redactare sau de revizuire a textelor. Înregistrarea minuțioasă a tuturor variantelor acestora clarifică nu de puține ori chestiuni delicate de conținut sau de expresie.

Andrei Nestorescu

[5] *Opere*, I, *Poezii*, p. 278, nota 1.

Literatura română. Ghid bibliografic. Partea I: Surse
Bucureşti, Tipografia Universităţii, 1979, XII + 714 p.

Prezenta lucrare, datorată unui grup de cercetători de la Biblioteca Universitară din Bucureşti, este prima de acest gen în bibliografia literară românească. Realizatorii ei sînt: dr. Ion Stoica (coordonator), Anca Podgoreanu (red. responsabil), Ioan Caraba, Florin Grigoraş, Maria Negraru, Hilde Nichifor, Horia Popescu, Anca Podgoreanu, Florica Singer, dr. Alexandru Surdu, Mihai Vatan, dr. Henri Zalis. Cuvîntul înainte este semnat de Zoe Dumitrescu Buşulenga.

Potrivit indicaţiei din *Nota redacţiei*, ghidul se adresează „studenţilor, profesorilor de liceu şi tuturor celor interesaţi de fenomenul literar românesc, surprins în totalitatea sa" (p. IX), însă tirajul, din cîte ştim foarte mic (de numai cîteva sute de exemplare), afectează foarte serios nobila intenţie; ne întrebăm dacă ghidul a fost pus în vînzare măcar la standurile studenţeşti din facultăţile de filologie.

Meritul unei asemenea lucrări bibliografice este de a sistematiza, potrivit scopului urmărit, un material cunoscut. Avantajul pe care ea îl are faţă de bibliografiile obişnuite este că aşează laolaltă, într-un panoptic, informaţii foarte diverse, avînd în întregul ei un aspect de mică enciclopedie a literaturii române. Conţine titluri de dicţionare, enciclopedii şi cataloage, date despre principalele biblioteci — centrale şi judeţene — din ţară, indicii asupra principalelor fonduri de manuscrise, fişe signaletice şi fişe analitice ale lucrărilor de istorie literară mai importante, informaţii privind reviste literare şi de cultură, un breviar de estetică — lucrări în domeniu şi un scurt dicţionar de termeni —, bibliografia curentelor literare, date despre cenacluri, în fine, bibliografia literaturilor de limbă, maghiară şi germană din România. Foarte util este, în prima secţiune a cărţii, capitolul 1.3. *Biblioteci şi instituţii cu fonduri literare* (p. 26—56), unde se indică principalele fonduri de incunabule, cărţi rare, cărţi vechi româneşti, manuscrise, documente etc. din ţară. Din păcate, lipsesc o serie de fonduri importante (Craiova, Drobeta-Turnu Severin ş.a.), iar criteriile de prezentare a fondurilor nu sînt unitare (este probabil aici şi vina bibliotecilor din ţară care nu au răspuns la timp şi cu toate datele cerute de alcătuitorii *Ghidului*...). Funcţionalitatea acestui amplu şi complex instrument de lucru este asigurată de indicii finali (nume proprii, reviste, termeni literari, biblioteci, instituţii de cultură, cenacluri).

Lucrare de iniţiere şi călăuză în labirintul bibliografic, ghidul nu putea fi decît selectiv. Criteriile selecţiei au fost, cu toate acestea, generoase, şi nu o dată titlurile reţinute tind spre exhaustiv. Semnalăm totuşi, tocmai datorită largheţei criteriilor, lipsa unor lucrări a căror prezenţă se impunea, atîta timp cît altele, de valoare egală sau inferioară, figurează în ghid. La *Enciclopedii* nu este semnalată *Enciclopedia* lui L. Predescu (1940), lipsesc de la capitolul *Istorii literare* istoria lui D. Murăraşu (1946) şi *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* (1938) de Basil Munteano. Lacunar este repertoriul volumelor de documente literare (inventariate la subcapitolul *Cataloage de documente şi manuscrise literare*), unde afară de Torouţiu şi alţi trei editori nu se mai citează nimic (p. 20). Lipsesc, la capitolul *Simbolismul* (aşezat, nu se ştie de ce, înainte de parnasianism) texte macedonskiene fundamentale, considerate, îndeobşte, actele de naştere ale modernismului român, iar cele reţinute sînt trecute la bibliografia de semnalare, nu la cea analitică, aşa cum ar fi fost normal. *Realismul* şi *Naturalismul* eludează unele texte de Gherea, apoi, în întregime, contribuţiile lui C. Mille şi N. Iorga, esenţiale în epocă. Capitolul despre critică plasează importantul studiu al lui Radu Ionescu, *Principiele criticei*, la bibliografia signaletică şi tot aici studiul istoric şi sistematic *Evoluţia conceptului de critică* al lui E. Simion.

Nu era necesară, într-un ghid, reproducerea (integrală sau parţială), a programelor de revistă, nu întotdeauna definitorii şi concludente pentru factura şi evoluţia periodicelor noastre literare, atîta timp cît bibliografia trimite la lucrări specializate (aceea a lui I. Hangiu, de exemplu). O privire sintetică lapidară şi exactă asupra vieţii revistei ar fi fost de preferat. Neavenit şi totodată insuficient este dicţionarul de termeni literari (p. 228—303), întrucît se dă o bibliografie de referinţă, iar numărul termenilor trataţi e foarte restrîns.

Prezentarea exactă, limpede şi concisă, în cadrul fişelor analitice, nu este respectată în unele secţiuni ale ghidului. Ce idee îşi poate face cineva despre *Spiritul critic în cultura românească*, bunăoară, citind prezentarea de la p. 376 : „*Spiritul critic în cultura românească* apare în 1909, marcînd debutul editorial al lui G. Ibrăileanu. În latura sociologică autorul se raportează la Gherea ; în cea culturală polemizează cu C. Rădulescu-Motru.

Scrierea are în vedere complexul de relaţii între cultura română şi diverse culturi europene. Secolele XVI—XVIII sînt survolate pentru a se întîrzia cu toată preocuparea peste aspectele vieţii noastre spirituale ale sec. al XIX-lea. Pe fondul temporar *(sic!)* menţionat se numără *(sic!)* influenţe apusene de natură a preciza organizarea politico-socială şi cu osebire motivele inspiraţiei literare. Anul 1840 este considerat ca un an limită pentru evoluţia spiritului critic. Ibrăileanu recunoaşte o tradiţie culturală Moldovei, iar Munteniei nu. Tot Ibrăileanu este de părere că moldovenii sînt sentimentali în vreme ce muntenii sînt ironici. Dar e mai degrabă vorba de o reflexivitate care îi îndeamnă şi pe unii şi pe alţii să îmbine sentimentul cu ironia. Examenul relaţiilor sociale e penetrant. Din coasta *Daciei literare* a ieşit nu numai un cuvînt de simţire patriotică dar şi o sumă de personalităţi care lucrează pentru progresul ţării cu gîndul şi cu fapta (?) Nici o explicaţie a ceea ce înţelege Ibrăileanu prin „spirit critic", nici o referire la atitudinea lui faţă de criticismul junimist şi maiorescian sau la modul în care el raportează creaţia marilor clasici la spiritul critic etc., etc. Sau, în altă parte, comentariul la studiul *Titu Maiorescu — estetician şi critic literar* al lui T. Vianu (p. 468) : „Junimismul lui Eminescu se sprijină pe cîteva izvoare care sînt în cea mai mare parte îndatorate tezelor lui Schopenhauer şi Hegel. Din asimilarea lor Maiorescu a dobîndit o mare nevoie de rodnicie (?) înţeleasă ca semn al conştiinţei în forma sensibilă a absolutului (?). Dar dacă privind astfel lucrurile Maiorescu a dedus interpretarea conţinutului artistic în sens exclusiv psihologic, procesivitatea *(sic!)* culturală a epocii se relevă şi prin refuzurile, negările criticului. Acesta a respins energic degradarea expresiei sub presiunea veleităţilor inferior oratorice, adică limbuţia, spiritul patriotard, iraţionalismul (?). Prin toate acestea Maiorescu şi-a precizat spiritul critic lăsînd impresia că Junimea mai mult a lucrat cu interdicţii decît a promovat o moralitate constructivă". Aminteascâ-şi oricine studiul în chestiune şi va vedea că principalele idei de acolo sînt lăsate de o parte, atribuindu-i-se, în schimb, altele, precum cea din fraza finală, inexistentă în acest text al lui Vianu.

E de dorit ca o nouă ediţie — pe cît posibil într-un tiraj mărit şi cu o circulaţie mai puţin închisă — să rezolve în primul rînd astfel de imperfecţiuni de conţinut şi să îmbogăţească datele documentare, pentru a realiza astfel, împreună cu viitoarele volume (Partea a II-a, *Scriitori români*, şi Partea a III-a, *Literatura română peste hotare*), o lucrare de referinţă de mare utilitate, pentru care colectivul de autori merită toată preţuirea şi gratitudinea.

Nicolae Mecu

Jan Urban Jarník, *Corespondenţă*. Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Tr. Ionescu-Nişcov, Bucureşti, Edit. Minerva, 1980 („Documente literare")

În rîndul oamenilor de cultură străini, iubitori de cultură românească, se înscrie şi Jan Urban Jarník (1848—1923), profesor de filologie romanică la Universitatea Carol din Praga. Legăturile sale de prietenie şi colaborare cu oamenii de ştiinţă români, cu oameni politici, scriitori, editori, ziarişti ş.a., sînt ilustrate de bogata sa corespondenţă, din care o bună parte se păstrează în biblioteci şi arhive din ţara noastră. După îndelungate cercetări, reputatul bohemist şi istoric al relaţiilor româno-cehoslovace, profesorul Traian Ionescu-Nişcov, a publicat scrisorile primite de către români de la J. U. Jarník într-un masiv volum de aproape 400 de pagini, în seria deosebit de utilă a „Documente literare" a Editurii Minerva.

Studiul introductiv intitulat *Jarník printre români sau despre Dialogul marii prietenii* (p. V—XV), semnat de editor, ne înfăţişează viaţa şi activitatea lui Jarník, modul cum a apărut şi a evoluat interesul său pentru cultura românească, bogata sa activitate de propagator al spiritualităţii româneşti peste hotarele României. Jarník a început să înveţe românește cu Constantin Georgian (1850—1904), colegul său la studiile de specializare de la Paris din 1874. La îndemnul acestuia, îşi procură colecţia de poezii populare a lui Alecsandri, descoperind astfel „frumuseţea uimitoare" a graiului popular românesc. După despărţirea de Georgian, cei doi vor continua legăturile prin corespondenţă ; la rugămintea lui Jarník, Georgian îi resti-

tuia acestuia scrisorile primite, cu corecturile făcute pe marginea textului românesc al lui Jarník. La Viena Jarník este admis în cercul „României June", folosind din plin bogata bibliotecă a societății; lectura operelor lui Creangă și P. Ispirescu va hotărî definitiv drumul pe care-l va urma în domeniul științelor filologice. În 1879, pentru prima dată în istoria culturii noastre, limba română este inclusă ca limbă de predare în programul unei universități străine (cea din Viena) datorită lui Jarník. În 1876 pleacă pentru prima dată în Transilvania, unde-i va cunoaște pe Timotei Cipariu și Ioan Micu Moldovan, iar cîțiva ani mai tîrziu îl va cunoaște la Viena pe Grigore Tocilescu. După trecerea examenului de abilitare (1879) cu o expunere despre importanța limbii române pentru studiul limbilor romanice, Jarník face o primă călătorie la București, unde este primit de Titu Maiorescu și Al. Odobescu, cunoaște pe Mihai Eminescu, Alecsandri, Hasdeu, Caragiale, Bariț, Laurian, N. Gane, V. A. Urechia, I. Bianu; la numai 31 de ani este ales membru al Academiei Române (fiind primul membru străin al Academiei noastre). Menține în continuare legături cu românii, fie prin călătoriile pe care le face în România (în 1910, la aniversarea „Astrei", la Blaj, unde-i va cunoaște pe N. Iorga, G. Coșbuc, O. Goga; în 1911, la Iași, unde-l cunoaște pe A. D. Xenopol: în aprilie 1919, la București, cînd este ales membru de onoare al Academiei, apoi la Iași, Cernăuți și din nou la Blaj și Sibiu, de data aceasta însoțit de fiul său, Hertvik), fie prin participarea la manifestări dedicate României și culturii românești în străinătate (ca de pildă jubileul de 70 de ani al lui Maiorescu, la Viena, în 1910). În timpul războiului din 1914—1918 a înconjurat cu multă simpatie pe soldații români răniți, aflați în spitalele pragheze, fapt care a avut un mare ecou în presa românească.

Mari merite a avut J. U. Jarník în cercetarea folclorului românesc. Împreună cu Andrei Bârseanu a publicat un volum de *Doine și strigături din Ardeal* (1885), rămas pînă astăzi o lucrare de referință în folcloristica noastră, fiind reeditată de două ori (1964, ed. C. Ciuchindel; 1968, ed. definitivă de Adrian Fochi). Prin această activitate, materializată și prin alte cîteva interesante studii de folclor *(Limba basmelor populare românești*, Viena, 1877; *Dragoste de grai și viers românesc*, „Viața Nouă", București, 1922) Jarník și-a cîștigat un loc consacrat în rîndul folcloriștilor români (cf. Iordan Datcu, Sabina C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor*, București, 1979, p. 249—250). Jarník a fost un colaborator permanent al „Convorbirilor literare" și al altor publicații românești și străine, cu studii și articole de românistică. La moartea sa, în ziua de 12 ianuarie 1923, au apărut la noi nu mai puțin de 33 de necrologuri.

Printre cei 36 de corespondenți români ai lui Jarník, cuprinși în prezentul volum, se numără, în afară de instituții (Academia Română, conducerea „Astrei", societatea „România Jună"), mari personalități ca Ioan Bogdan, I. L. Caragiale, O. Densusianu, B. P. Hasdeu, N. Iorga, M. Kogălniceanu, T. Maiorescu, H. Tiktin ș.a. Cele mai numeroase sînt scrisorile trimise lui Andrei Bârseanu (130), prilejuite în bună măsură de colaborarea cu acesta în vederea publicării culegerii de folclor ardelenesc. De asemenea, cele 12 scrisori către I. Micu-Moldovan, precum și multe altele, către ardeleni îndeosebi, mărturisesc nețărmurita sa dragoste față de tot ce e românesc, profunda cunoaștere a limbii române în toate subtilitățile ei.

Ediția îngrijită de Tr. Ionescu-Nișcov este însoțită de bogate și binevenite note lămuritoare la textul scrisorilor, de un rezumat în limba cehă și un indice de nume, a cărui utilitate în acest gen de lucrări nu mai este nevoie să fie subliniată. Căutarea și publicarea „reversului" acestor scrisori, răspunsurile românilor către J. U. Jarník aflate în arhive străine, ar întregi în mod fericit această luminoasă pagină din trecutul relațiilor culturale și științifice româno-cehoslovace. Sperăm că o asemenea carte nu se va lăsa mult așteptată.

Mihai Mitu

Iosif Cheie-Pantea, *Eminescu și Leopardi. Afinități elective*, Ed. Minerva, București, 1980, 209 p.

Intrat în conștiința critică românească abia în 1866 ca „unul din cele mai nobile genii ale Italiei", care „a trecut gemînd asupra mizeriilor vieții" (Iosif Hodoș, *Discurs despre istoria literaturii italiene*, „Familia", 1866, p. 368), Giacomo Leopardi a devenit repede pentru contemporanii lui Eminescu un reper ilustru de referință în analiza operei marelui nostru poet. Avînd mai întîi menirea de a nuanța disputele literare ale epocii asupra pesimismului (v. articolele lui Gherea, Traian Demetrescu, G. D. Pencioiu, M. Strajanu, St. C. Ioan, apărute în periodicele vremii), Leopardi oferă apoi elementele stabilirii unor uimitoare „analogii" cu „Luceafărul" poeziei românești. De la observațiile lui Titu Maiorescu, Duiliu Zamfirescu și Nicolae

Petraşcu, la studiile interbelice ale lui D. Caracostea, Nicanor Rusu, sau la cele contemporane ale lui Tudor Vianu, Nina Façon, criticii români au scos în evidenţă, au studiat şi analizat acele paralelisme, corespondenţe sau concordanţe tematice care, în lipsa unor contacte directe dovedite, conturează o strînsă înrudire spirituală între cei doi mari poeţi.

Venind după toate aceste încercări, studiul lui I. Cheie-Pantea, *Eminescu şi Leopardi. Afinităţi elective*, apărut recent în prestigioasa serie „Confluenţe" a Editurii Minerva, le depăşeşte prin viziunea organică, de o certă profunzime analitică, ce îmbrăţişează pentru prima oară întreaga operă a scriitorilor (poezie, proză, corespondenţă, jurnale), viziune fundamentată pe o solidă metodologie comparatistă modernă, pe o abordare pluridisciplinară, în care elementele de filosofie şi sociologie îşi află o pondere însemnată. Urmărind să delimiteze acele constante ale gîndirii lui Leopardi şi Eminescu care s-au concretizat la nivel artistic în mod analog, autorul studiului, cu o rigoare metodologică impresionantă, îşi alege cîteva repere de marcă la care raportează nuanţat operele poeţilor : Schopenhauer în analiza pesimismului şi a concepţiei despre geniu, Hegel pentru surprinderea caracterului dialectic al viziunii asupra istoriei, J.-J. Rousseau în definirea atitudinii faţă de natură, teoria lui T. Vianu despre „idealul clasic al omului" în relevarea „vocaţiei clasice" a celor doi poeţi. Procedeul reuşeşte să evidenţieze unele aspecte inedite, deosebit de interesante, ale problematicii abordate, cum ar fi „vocaţia tragică" a celor doi poeţi, — decelată la nivel existenţial, în viziunea asupra istoriei şi asupra condiţiei geniului —, originalitatea şi particularităţile atitudinii lor faţă de natură, condiţionarea modernităţii formei de către „vocaţia clasică".

Pilon central al oricărei încercări de apropiere între Eminescu şi Leopardi, aspectul pesimismului este tratat într-un capitol separat, dar concluziile la care ajunge I. Cheie-Pantea alimentează subteran întreaga carte. Pornind de la reactualizarea celebrului text al lui Francesco De Sanctis, *Schopenhauer e Leopardi* (scris în 1858 şi publicat în volum în 1872), în consens cu orientările mai noi din exegeza italiană dedicată marelui Recanatez (Salvatore Battaglia, Mario Fubini, Sebastiano Timpanaro, Silvio Ramat ş.a.), autorul român delimitează pesimismul poetic, bazat pe o concepţie dialectică despre lume ce-i apropie pe Eminescu şi Leopardi, de pesimismul teoretic schopenhauerian, izvorît dintr-o concepţie statică despre lume. Diferenţele tranşante stabilite între pesimismul leopardian şi metafizica schopenhaueriană (raport ce exclude orice urmă de influenţă) scot în evidenţă, pe de altă parte, originalitatea pesimismului eminescian, aducînd noi argumente împotriva concepţiilor după care poetul român ar sta din acest punct de vedere în întregime sub semnul filosofului german. Această demonstraţie, a cărei solidă fundamentare filosofică impune, este bogat ilustrată cu citate din operele celor doi scriitori, semnificativ alese, atît din poezie cît şi din proză. Dealtfel, studiul, în întregime, oferă iubitorilor liricii celor doi mari romantici numeroase fragmente în original care, luminate dintr-un unghi de vedere comparatist, capătă sensuri noi, pline de forţă sugestivă. Din păcate, cititorului care nu cunoaşte limba italiană, Leopardi îi apare vitregit din pricina absenţei în cultura noastră a unei traduceri integrale, cu adevărat artistice, a *Cînturilor* sale. Poate de aceea şi autorul studiului s-a oprit în mai mică măsură asupra momentului „materializării artistice", el neatingînd decît în treacăt una din posibilele „afinităţi elective" dintre Eminescu şi Leopardi, atitudinea şi soluţia oferită problemei limbii, în corelaţie cu aspectul stilului. De asemenea, ni se pare insuficient reliefată perfecta concordanţă atinsă de ambii poeţi între planul existenţial şi cel poetic, felul în care literatura devine pentru amîndoi, în mod continuu, ţelul oricărui act vital. La aceasta a contribuit desigur şi neglijarea sublinierii unor amănunte biografice asemănătoare (n-am aminti decît faptul tulburător că amîndoi poeţii au murit la aceeaşi vîrstă, 39 de ani) sau a similitudinilor de structură temperamentală.

Cu aceste sugestii de împlinire, studiul lui Iosif Cheie-Pantea se relevă ca una din cele mai interesante realizări ale comparatismului românesc actual, o excelentă ilustrare a unei direcţii mai puţin abordate de cercetători, ca fiind mai spinoasă şi mai fragilă, — cea a stabilirii analogiilor sau similitudinilor între termenii ecuaţiei comparatiste. Reuşita acestei întreprinderi îşi arată din plin utilitatea prin zonele noi de lumină proiectate asupra ambilor poeţi : în cazul lui Leopardi — nuanţarea pesimismului, infirmarea teoriei pesimismului istoric total, redimensionarea atitudinii faţă de natură ; pentru Eminescu — rediscutarea în termeni mai exacţi a concepţiei despre „epigonismul" artistic, sublinierea originalităţii sale puternice, însoţită de o recunoaştere temeinic argumentată a valorii în plan universal. În sfîrşit, cu totul nouă ni se pare încadrarea analogiilor stabilite în seria bogată şi extrem de lungă a relaţiilor spirituale dintre cele două popoare înrudite, căci, aşa cum afirmă autorul studiului, „în spiritul mai larg al tradiţiei latine cei doi mari artişti ai cuvîntului se întîlnesc [...] într-o fraternitate ideală" (p. 163).

Luminiţa Beiu-Paladi

Nicolae Ciobanu, *Însemnele modernităţii, II*, Edit. Cartea românească, 1979

Apariţia volumului al doilea al cărţii lui Nicolae Ciobanu, *Însemnele modernităţii*, readuce în actualitate materia primului volum, publicat în 1977, relevînd consecvenţa atitudinii critice a autorului. Pentru că, înainte de orice, cartea se impune prin *atitudine*, prin precizarea unei tipologii critice particulare.

Secţiunile cuprinzînd exegeze, cît şi cele de „glosse", împreună cu selecţia de cronici la „cartea de debut", ilustrează stilul critic şi implicit substratul său teoretic, opţiunile de această natură fiind însă expuse şi explicit în eseul asupra condiţiei debutului în volumul al doilea şi în capitolul „Delimitări" din primul volum.

Demersul teoretic al lui Nicolae Ciobanu reprezintă afirmarea unui mod de a înţelege critica literară, presupunînd delimitări şi disocieri, precum şi clarificarea criteriilor care susţin orice evoluţie pertinentă a actului interpretativ. Atitudinea autorului comportă asumarea unei metodologii care conferă comentariului rigoarea necesară, fără a se transforma într-un instrument de lucru acţionînd autonom. Criticul realizează un echilibru durabil, evitînd excesele de orice natură şi exclusivismul metodologic, preocupat mai ales să lase libertate spiritului asociativ „capabil a conduce la evaluări şi ierarhizări cît mai ferme". Criteriul valorii fiind acela care guvernează interpretarea critică, strategia lecturii comportă realizarea unei perspective cît mai cuprinzătoare, ceea ce presupune o permanentă raportare a textului analizat la contextul cultural, într-o viziune consecvent integratoare. Integrarea în tradiţie reprezintă pentru critic „un test al valorii" şi asigură raportului talent-cultură o semnificaţie mai profundă.

Percepţia integratoare este condiţia esenţială pentru adecvarea riguroasă a analizei critice şi a judecăţii de valoare „la coordonatele ce definesc personalitatea literaturii române contemporane". În concepţia autorului *Însemnelor modernităţii*, un criteriu fundamental devine noţiunea de *autenticitate*, criteriu care „asumîndu-şi-le pe toate celelalte îi asigură criticului virtual accesul la judecata de valoare viabilă".

Nicolae Ciobanu nu este un teoretician, ci un critic pasionat mai ales de dinamica vieţii cărţilor, dar cu conştiinţa că înţelegerea totală a aspectelor fenomenologiei creaţiei presupune o conştiinţă teoretică, singura capabilă să asigure „punerea în acord a ideii de analiză cu aceea de sinteză". Această conştiinţă teoretică se manifestă în mod selectiv faţă de imensul şi bogatul în tentaţii „bagaj metodologic" care se oferă criticului contemporan, solicitîndu-l pînă la confuzie. În raport cu aceste tentaţii, atitudinea autorului se defineşte prin circumspecţie, criticul fiind deopotrivă receptiv şi intransigent, păstrîndu-şi rigoarea fără a deveni tehnicist şi libertatea interpretativă fără a se risipi într-un impresionism inconsistent.

Punînd în discuţie condiţia creaţiei, autorul *Însemnelor modernităţii* îşi afirmă punctul de vedere şi asupra condiţiei criticii, stabilind o serie de tipologii. Acestei preocupări i se circumscrie comentariul consacrat criticii foiletonistice contemporane, analizată în cîteva dintre ipostazele ei şi definită teoretic prin expresia unei mai mari libertăţi de mişcare, ca lectură actuală : „Departe de a fi expresia unei suspecte dezinvolturi eclectice, o atare mentalitate îşi are temeiurile ei grave. Locul unităţii exterioare, de circumstanţă, este luat de un alt tip de unitate, subiacent existentă, bizuită pe un anume proces osmotic subtextual, declanşat de sesizarea afinităţilor elective dintre valorile clasice şi cele contemporane. De abia în momentul în care este detaşat din pagina de gazetă fiind « distribuit » în sumarul cărţii, foiletonul critic îşi atestă viabilitatea ; în funcţie adică de capacitatea lui de a răspunde solicitărilor ideatice impuse de noul context".

Fiecare text teoretic al lui Nicolae Ciobanu se constituie ca pledoarie pentru modul de *înţelegere a criticii ca activitate de descoperire, ierarhizare şi analiză a valorii literare*, cu deschidere spre tradiţie, adoptînd o perspectivă cuprinzătoare şi o viziune integratoare, punînd în evidenţă relaţiile şi interdependenţele operei cu contextul cultural şi ideatic. Aşa cum este organizat sumarul fiecăruia dintre cele două volume, demersul teoretic prefaţează o anumită secţiune cu unitate tematică, servindu-i ca argument.

Textele critice, la rîndul lor, se dezvoltă pe acest fond teoretic şi pe coordonatele fixate de criteriile adoptate. Atît în exegeze, cît şi pe glosse se manifestă instinctul sigur al elementului relevant, pus în valoare de fineţea disocierilor. Interpretarea consacrată valorilor „clasice" (Negruzzi, Alecsandri, Caragiale, Slavici, Galaction) beneficiază de suplеţea unei lecturi *actuale*, după cum critica textelor contemporane (Eugen Jebeleanu, Ion Caraion, Grigore Hagiu, Dan Laurenţiu, Marius Robescu, Radu Cîrneci) implică integrarea în tradiţie, raportarea la dimensiunile definitorii ale culturii româneşti.

Autorul evidenţiază relaţii şi aspecte specifice, fenomene ale infrastructurii artistice, configuraţia interioară a personalităţii creatoare. Solicitat deopotrivă de valorile tradiţionale şi de fenomenul literar contemporan, criticul are experienţa lecturilor diverse, unificate de criteriile comune şi de substratul teoretic.

Observator, de mai mulţi ani, al debuturilor literare, Nicolae Ciobanu practică, în secţiunea consacrată acestora, o critică foiletonistică în cel mai bun sens al cuvîntului, o critică de definire şi situare, surprinzînd esenţialul într-o creionare fermă, cu incursiuni interpretative la toate nivelurile textului (Ion Roşu, Doina Uricariu, Constantin Stan, Mariana Ionescu, Liliana Ursu, Dan Claudiu Tănăsescu, Daniel Dumitriu).

Relevarea aspecului semnificativ se realizează în termeni care fixează exact recursul la memoria lecturii şi la contextul cultural întregind viziunea critică. Evaluarea operei beneficiază deopotrivă de comprehensiune şi de rigoarea principiilor, criticul semnalînd, într-o formă concisă şi concentrată, tendinţe şi tentaţii, influenţe şi sugestii, dar mai ales liniile în formare ale profilului autorilor comentaţi.

Cele două volume ale *Însemnelor modernităţii* reprezintă expresia unei structuri critice echilibrate şi ordonate, conciliind sensibilitatea şi metoda, fără frivole cochetării dar şi fără pedanterie, cu o receptivitate nealterată de rutină sau prejudecăţi şi care realizează acordul între orizontul teoretic şi critica aplicată.

Sultana Craia

IZVESTIJA AKADEMII NAUK, nr. 1—3/1980

Revista „Izvestija Akademii Nauk SSSR — Seria iazyka i literatury" (Analele Academiei de Ştiinţă a U.R.S.S. — Seria limbă şi literatură) îşi păstrează ţinuta tradiţională sobră a periodicelor care apar sub egida celui mai înalt for ştiinţific al ţării. Impunătoare prin aceasta, ea lasă poate loc unor îndoieli în ceea ce priveşte orientarea modernă actuală în domeniul abordat. Dar această ţinută nu împiedică promovarea unui spirit contemporan, mai mult chiar, analiza şi elaborarea unor metodologii noi. În acest sens, ultimul număr din anul trecut, nr. 6/1979, dedicat aniversării academicianului M.B. Hrapcenko, ne oferă o sinteză a metodelor şi principiilor ştiinţei literare sovietice, o anume deschidere faţă de structuralism şi semiotică, repotenţarea cercetărilor comparativiste pe o bază nouă, pentru realizarea unui studiu tipologic şi sistematic al literaturii.

În ultima perioadă, „Izvestija Akademii", mai mult decît alte reviste de specialitate din Uniunea Sovietică, îşi concentrează atenţia asupra cercetării structurilor şi formelor literare, cu aprecieri pozitive sau critice la adresa unor orientări cum ar fi semiotica, teoria informaţiei, hermeneutica. Astfel, redactorul şef al revistei, academicianul G. V. Stepanov, aduce în discuţie specificul stilisticii literare în articolul *O granicah lingvističeskogo i literaturovedčeskogo analiza hudožestvennogo texta* (Despre graniţele analizei lingvistice şi literare ale textului beletristic), nr. 3, p. 195—204, referitor la două discipline ştiinţifice *in statu nascendi*: stilistica lingvistică şi cea literară, prima pornind de la studiul raportului „limbă ⇆ text", a doua de la cel al raportului „text ⇆ limbă", de fiecare dată situîndu-se pe primul loc termenul specific iar pe al doilea termenul auxiliar. În mod paradoxal, apropierea ştiinţei literaturii de lingvistică a dus la înţelegerea mai clară a specificităţii sale în ceea ce priveşte scopurile şi instrumentele. La fel s-a întîmplat cu stilistica lingvistică : ţinînd seama de faptul că acelaşi lucru poate fi exprimat prin diferite cuvinte, ea nu s-a apropiat de poetică, ci de gramatica generativă transformaţională. Aceasta din urmă, ca şi teoriile semantice, contrapunînd şi izolînd planul conţinutului şi pe cel al expresiei, nu pătrunde în sfera individuală creativă şi forma artistică a textului (cf. şi modelul semnificaţie → text, sau temă → text). Desigur, mai apropiată de ştiinţa literară este nu teoria generală sau gramatica textului, ci stilistica. Dar stilistica nu poate înlocui analiza literară a operei : „Semantica unităţillor stilistice şi ideea-conţinut întreţin raporturi diferite cu limba. Unităţile stilistice descoperite de analiza lingvistică nu exprimă în mod nemijlocit ideea-conţinut, ele exprimă adecvat sensul formelor de limbă folosite pentru transmiterea unei experienţe transfigurate estetic. Sensul-conţinut se transmite doar cu ajutorul limbii, dar se află în afara limitelor ei. Pe omul de litere îl interesează în primul rînd semnificatul (structura elementelor experienţei), iar de analiza lingvistică are nevoie numai în măsura în care aceasta îl ajută la delimitarea sferei sale. „Structura denotanţilor are şi anumite calităţi artistice, dar pentru lingvist, întregul este textul compact, în timp ce pentru omul de litere — sistemul imaginilor artistice) în text, a căror analiză admite, presupune chiar, încălcarea conexiunilor, a regulilor gramaticale, în vederea unităţii sistemului imagistic".

Printre cercetările de interes general menţionăm studiul *Semantika i struktura povestvovanija ot tretiego lica v hudožestvennoj proze* (Semantica şi structura naraţiunii la persoana a treia în proza artistică), nr. 1, p. 33—46, de K.N. Atarova şi G.A. Lesskis, care porneşte de la prelucrarea a circa o mie de opere din literaturile europene şi americane de la începuturi pînă azi (prima parte a studiului, consacrat naraţiunii la persoana I, a apărut în nr. 4 din 1976 al revistei). Aria largă de cuprindere — de la *Daphnis şi Chloe*, *Tristan şi Isolda*, *Don Quijotte*, pînă la romanul contemporan, la Bulgakov sau Márquez — fişarea materialului din punctul de vedere al structurilor narative, al corelaţiei autor-povestitor-personaj (universul artistic al operei), folosirea metodelor statistice şi, pornind de aici, evidenţierea pe scară cronologică a genezei şi răspîndirii diferitelor forme, asigură cercetării un grad superior de eficacitate. La aceasta contribuie supleţea în abordarea contextului, distincţia dintre pronumele gramatical „eu", forma impersonală „noi" şi persoana autorului sau a povestitorului. Concluziile se referă deci la două structuri distincte ale naraţiunii. Prima — naraţiunea la persoana întîi, în care

autorul se integrează în planul evenimențial, temporal și spațial al operei sau încredințează dreptul său de povestitor unui personaj — implică veridicitatea, participarea subiectivă și limitarea cîmpului vizual, pe cînd cealaltă, a narațiunii în numele persoanei a treia, este legată de o semantică specifică, vizînd caracterul imaginar, complexitatea și caracterul obiectual al lumii reprezentate. Autorul personificat este contrapus lumii înfățișate în text, pretinzînd chiar rolul de creator al textului ; de aici, diferite fragmente de „metatext" și, la nivel exterior, introducerea subiectivității, sau, începînd cu *Prințesa de Clève*, și îndeosebi în literatura secolului XX, apariția exclusivă a modelului lumii reale, prin reducerea calității de imaginar și accentuarea caracterului obiectiv și a complexității.

Funcția formelor de narațiune devine variată datorită folosirii condiționalului, care asigură limitarea cîmpului vizual — în general necaracteristic pentru povestirea la persoana a treia ; dar același condițional poate indica semantica ambivalenței la Faulkner sau Bulgakov, sau poate fi un instrument al veridicității, cum este la Hugo. Implicarea, în limbajul naratorului, a viziunii personajelor, a modului lor de a vorbi, poate crea efectul subiectivității. Difuzia — întrepătrunderea viziunii autorului și a personajelor — se realizează cu mijloace lexicale, sintactice, ale modului condițional, compoziționale și semantice. Prima formă a narațiunii, în care autorul apare în ipostaza de creator, contrapus universului imaginar artistic, și cealaltă formă, în care autorul face parte din universul artistic, rămîn structurile de bază ale genului epic, chiar atunci cînd ele se îmbină în unele opere, de exemplu în *Gargantua și Pantagruel*, *Frații Karamazov*.

Desigur, studiile consacrate unor teme particulare pot prezenta și ele un interes teoretic sau metodologic. I.B. Rodneanskaia, în studiul *Geroj liriki Lermontova i literaturnaja pozicija avtora* (Eroul liric al lui Lermontov și poziția literară a autorului), nr. 2, p. 103—115, evidențiază revitalizarea motivelor romantice în jurnalul liric al poetului, transformarea materialului literar în realitate psihologică unică ; reconstrucția elementelor primare îl apropie pe poet de conștiința mitică și populară. Este și cazul articolului *Mif v poetičeskom soznaniji i lirike Pasternaka* (Mitul în conștiința poetică și lirica lui Pasternak) de V.S. Bajevskij. În poezia lui Pasternak, arată autorul, se integrează în mod surprinzător folclorul, elementele etnografice, mitul. La Pasternak, omul apare integrat în natură și spațiu cosmic, de aceea el recurge la mituri primare, care străbat difuz imaginile sale „simple", veridice. În studiu sînt cercetate implicarea miturilor și ritualurilor legate de ciclul prelucrării pămîntului, de cosmogonie, de motivul *axis mundi*, arborele lumii.

În abordarea aspectelor concrete ale literaturii ruse este de remarcat noutatea documentară și atenția deosebită acordată contextului literar al epocii. Prin tratarea operei unui scriitor minor este deslușit mecanismul procesului literar (L.S. Frizmann, *Paradox Katenina* — Paradoxul lui Katenin, nr. 1, p. 22—32) ; este aruncată o lumină nouă asupra unui personaj pușkinian (N.I. Balasov, *„Boris Godunov" Puskina*, nr. 3, p. 205—218) ; sînt relevate sensurile cifrate ale operei (M. Harlap, *Polemiceskij smysl „Domika v Kolomne"* — Sensul polemic al poemului „Casa din Kolomna", nr. 3, p. 219—229).

Am trecut în revistă aici numai studiile cu profil literar din ultimele numere ale prestigioasei publicații, care cuprind și alte rubrici demne de interes, cum ar fi : *Materiale și note*, *Recenzii*, *Viața științifică*.

Progresul manifestat în pătrunderea mai adîncă a obiectului cercetat, precum și îmbunătățirea metodologiei sînt, la ora actuală, trăsăturile cele mai caracteristice ale „revistei „Izvestija Akademii Nauk".

Elena Loghinovski

„Kurier der Bochumer Gesellschaft für rumänische Sprache und Literatur", 11 (1979)

Păstrînd sub noul titlu formatul și numerotarea remarcabilului „Kurier der Rumänisch-studenten", revista cercului de limbă și literatură română de la universitatea din Bochum (R.F.G.) aduce cu numărul 11 un omagiu fondatorului ei, profesorul Octavian Buhociu, a cărui dispariție prematură a lăsat un gol în lumea cercetătorilor culturii românești. Scurte evocări semnate de colegi de la departamentul de filologie al Universității din Bochum și de foști studenți readuc în memorie personalitatea și opera eminentului folclorist și istoric literar, subliniază contribuția de prim ordin a lui Octavian Buhociu la răspîndirea culturii românești peste hotare, la crearea unei tradiții a studierii limbii române în R.F.G. Din cuprinsul numărului se remarcă articolele *L'œuvre de Kant dans l'espace roumain au XIXe siècle (Kant traduit par Eminescu)*

și *Odin și Zamolxis. Elemente gotice în Dacia eminesciană* datorate lui Marin Bucur și, respectiv, Gh. Ceaușescu — ambii cercetători la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" din București și colaboratori ai seminarului de romanistică al Universității din Bochum. Preocupările studenților acestei universități sînt ilustrate în articolul dedicat prezenței lui Marin Sorescu în proza contemporană românească, semnat de Ilina Gregori *(Marin Sorescus erster Roman: zwischen Pathos und Ironie)*. În secțiunea consacrată problemelor limbii române se publică un documentat articol al cercetătorului Grigore Rusu asupra tradiției geografiei lingvistice în România *(Die rumänische Dialektforschung im zwanzigsten Jahrhundert — unter besonderer Berücksichtigung der sprachgeographischen Forschung)*, precum și un studiu despre realizările școlii românești de lexicografie, semnat de Helmut Frisch *(Bemerkungen zur rumänischen Lexicographie und ihrer Abhängigkeit von allgemeineren sprachwissenschaftlichen Bereichen)*. Sumarul acestui număr mai cuprinde traducerea primei părți din lucrarea lui Aug. Treboniu Laurian *Tentamen criticum in originem, derivationem et formam linguae Romanae in utraque Dacia vigentis vulgo Valachicae* (editor : Alexandru Cizek) precum și versiunea bilingvă a poemului *Stelele* de Victoria Ana Tăușan.

Un consistent capitol de recenzii completează fericit volumul ; sînt trecute în revistă periodice dedicate studiilor de limbă și literatură română, precum și lucrări recente referitoare la problemele istoriei culturii românești semnate de Elizabeth Close, Heinrich Stiehler, Mihai Moraru și Cătălina Velculescu. Prin multitudinea de aspecte abordate, publicația Universității din Bochum ilustrează dinamica actuală a studiilor de limbă și literatură română în Europa.

Corina Popescu

„Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 53, 1979, 54, 1980, Stuttgart

„Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" se dovedește a fi o publicație de înaltă ținută intelectuală cuprinzînd studii de teorie literară, istorie literară, și literatură comparată. Întemeiată de Paul Kluckbohn și Erich Rothacker, ea este condusă acum de prof. dr. Richard Brinckmann din Tübingen. Centrul de greutate al revistei îl constituie studiile referitoare la literatura germană, dar ea cuprinde și studii de literatură universală. Colaborarea este internațională, articolele sînt scrise în germană și unele în engleză.

Ceea ce distinge această revistă este caracterul metodic al studiilor, cum și preocuparea pentru cercetări interdisciplinare. Astfel, în numărul 1, 1979, Metzner Joachim analizează importanța legilor fizicii pentru literatură ; luînd ca exemplu a doua lege a termodinamicii (legea entropiei), autorul analizează condițiile semnantice și istorice în care o lege a fizicii devine temă literară sau model cognitiv pentru estetică și teorie literară. Dietrich Harth, în studiul *Biographie als Weltgeschicht . Die theoretische und ästhetische Konstruktion der historischen Handlung in Droysens Alexander und Rankes Wallenstein* (1980, 1, p. 58—104), analizează modul în care teoria istorică se întrepătrunde cu povestirea la Droysen și Ranke, cum și analogiile cu modelul acțiunii dramatice formulat de Hegel în *Estetica* sa. Alte studii privesc probleme de istorie literară : Klaus Bohnen, *Nathan der Weise. Uber das Gegenbild einer Gesselschaft bei Lessing* (1979, 3, p. 394—416), interpretează piesa lui Lessing prin prisma scrierii masonice *Ernst und Falk:* John Henning prezintă rezultatele cercetărilor sale referitoare la cultura engleză a lui Goethe, mai exact el aduce completări la două articole ale sale pe această temă publicate în aceeași revistă în 1974 și 1975. Pentru domeniul literaturii comparate semnalăm Silvio Vietta, *Selbsterfahrung bei Büchner und Descartes* (1979, 3, p. 417—428) ; Werner v. Koppenfels, *Acting his tragedies with a comic face : Zur Konvergenz von Tragödie und Komödie in Ben Jonsons Dramen Sejanus und Volpone* (1979, 4, p. 525—543) etc.

Revista nu are un caracter tematic ; dar, periodic, apare un volum separat dedicat unei teme majore de interes internațional. Pentru anul 1980 este anunțată apariția unui volum dedicat exclusiv expresionismului, analizat sub toate aspectele. În 1978 a fost publicat un astfel de volum dedicat romantismului german. Volumul intitulat *Romantik in Deutschland* cuprinde referatele simpozionului care a avut loc la Günzburg între 6—9 septembrie, sub auspiciile și organizarea Comisiei germane de cercetare științifică *(Deutsche Forschungsgemeinschaft)*. Caracterul simpozionului a fost interdisciplinar și internațional — au participat 40 de cercetători din Germania, Austria, Olanda, Elveția, Anglia, Franța, România, Statele Unite. Referatele au fost grupate în cinci secțiuni ; caracterul interdisciplinar al simpozionului rezultă din titlurile sec

țiunilor : *Romantismul în cadrul tensiunii dintre schimbare și stagnare socială* ; *Romantismul în cadrul tensiunii dintre sentiment al naturii, știință a naturii și filozofie a naturii* ; *Romantismul în cadrul tensiunii dintre credință în artă, mitologie, teologie* ; *Romantismul în cadrul tensiunii dintre artă, estetică și adevăr*. La fiecare secțiune sînt publicate, în afară de referatele prezentate, și sintetice dări de seamă asupra discuțiilor și intervențiilor făcute de participanții la simpozion. La secțiunea a doua *(Romantismul în cadrul tensiunii dintre sentimentul naturii, știință a naturii și filozofie a naturii)* a fost adăugată și o bibliografie a studiilor referitoare la cercetările romanticilor în domeniul științelor naturii și ale medicinei, studii publicate între anii 1950—1975.

Referatul introductiv a fost prezentat de prof. dr. Richard Brinckmann (Tübingen), *Romantismul ca sfidare. Cu privire la receptarea istorică a lui*. Prof. Brinckmann face o trecere în revistă critică a definițiilor date pînă în prezent romantismului și conchide că tendința este astăzi de trecere de la punctul de vedere istoric către cel tipologic-sistematic.

Participanții la simpozion nu și-au propus să elucideze temele puse în discuție, ci să le circumscrie mai exact. Romantismul este discutat în toate aspectele sale — literatură, muzică, pictură, filozofie etc. — ; autorii încearcă să răspundă la întrebări fundamentale, de exemplu dacă se poate vorbi de o „filozofie a romantismului" sau de o „filozofie romantică" (Philipp Schäfer). Romantismul este privit drept o mentalitate a epocii și autorii încearcă să surprindă momentul în care ea se cristalizează. Astfel, Philipp Schäfer analizează trecerea de la teologia catolică la cea romantică în cadrul teologice gîndirii și reliefează rolul jucat de Johann Adam Möhler (1796—1838) în configurarea teologiei romantice. Alți autori se ocupă de chestiuni de teorie literară în cadrul romantismului : Ernst Behler, *Die Theorie der Tragödie in der deutschen Frühromantik* ; Wolfhart Henkmann, *Symbol und Alegorie bei K.W.F. Solger* etc. În sfîrșit, alții se ocupă de cîte un autor, cei mai mulți de Novalis, — Viorica Ionescu-Nișcov, *Das Fragment als Absicht und Durchführung, als Plurivalenz und Eindeutigkeit. Glauben und Liebe von Novalis* ; Heinrich Schipperges, *Krankwerden und Gesundsein bei Novalis*.

Tema și soliditatea științifică a referatelor impun volumul drept o carte de referință privind romantismul german. Analizarea în același mod a romantismului în alte literaturi ar fi binevenită, căci, după aceea, ar putea urma sinteza care să privească romantismul ca fenomen european.

Gh. Ceaușescu

Vineri 30 mai 1980, în Sala Prezidiului de la Universitatea „Al. I. Cuza" Iași a avut loc susținerea tezei *Dramaturgia română cu subiect istoric în secolul XIX (inclusiv Vlaicu Vodă și Apus de Soare)*, în vederea obținerii titlului de doctor în filologie de către tovarășa Despina Spireanu, cercetător științific la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu". Comisia a fost formată din: conf. dr. Silvia Buțureanu, decanul facultății de filologie; prof. dr. doc. Constantin Ciopraga, conducătorul științific al tezei; prof. dr. Maria Platon; conf. dr. Paul Cornea; conf. dr. Ion Constantinescu.

Lucrarea, alcătuită din două mari secțiuni — *Context* și *Text* — și însoțită de o *Anexă* documentară, și-a propus prezentarea evoluției dramaturgiei istorice românești din secolul XIX în comparație cu modelele universale ale genului și explicarea, în această perspectivă, a capodoperelor naționale din perioada socotită „clasică" pentru existența acestui tip de dramaturgie în literatura română: *Răzvan și Vidra, Fîntîna Blanduziei, Vlaicu Vodă și Apus de Soare.* Membrii comisiei, ca și referenții externi, au apreciat aportul deosebit al lucrării atît în ceea ce privește documentarea cît și interpretarea. Sub cel dintîi aspect — s-a arătat — lucrarea reintroduce în circuitul istoriei noastre literare un vast material, punînd în discuție — în secțiunea *Text* — un număr de 107 lucrări dramatice, dintre care multe puțin cunoscute sau necunoscute pînă în prezent: ea aduce, totodată, un real serviciu istoriei teatrului românesc, prezentînd, în *Anexă*, pe baza unor informații pentru prima dată extrase din presa vremii, „viața" tuturor acestor piese. Sub aspectul interpretării, s-a remarcat capacitatea de analiză și sinteză, care a permis realizarea unui vast tablou al epocilor de evoluție a dramaturgiei istorice românești din secolul XIX, detașarea trăsăturilor și a structurii ei specifice, tradiționale, și, concomitent, o viziune nouă asupra unor opere binecunoscute, despre care istoria literară părea a-și fi dat opinia definitivă (cazul dramaturgiei lui B.P. Hasdeu și V. Alecsandri).

Titlul de doctor în filologie a fost acordat tov. Despina Spireanu în unanimitate.

★

În ziua de 31 mai 1980, a avut loc la sediul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" susținerea publică a tezei de doctorat în filologie (specialitatea Istoria literaturii române) a tovarășei Mioara Apolzan, cercetător științific, cu tema: *Dezbateri ideologice și realizări literare în „Revista Fundațiilor Regale"*, în fața unei comisii formate din: prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga (președinte), dr. Ovidiu Papadima (conducător științific), prof. dr. Dumitru Micu, conf. dr. Eugen Simion; conf. dr. Al. Hanță.

Mioara Apolzan a prezentat succint perioadele distincte din evoluția „Revistei Fundațiilor Regale", argumentîndu-și organizarea lucrării, care nu este o monografie tradițională, „clasică", ci o istorie interioară a publicației, la nivelul unei problematici specifice: stabilirea profilului distinct în raport cu aspirația de a fi o revistă de ținută europeană; modificarea structurii, de la o publicație fără „director", la o revistă de „direcție" literară; instabilitatea satutului după 1944, clasificînd și nuanțînd unele probleme controversate legate de evoluția revistei în anii 1941—1944, demonstrînd existența în paginile sale, în acest interval, a unor creații perene. Depășindu-și adesea statutul de „oficios" literar, „Revista Fundațiilor Regale" a reușit să își păstreze, pe întreaga durată de apariție, o ținută intelectuală elevată, fiind o sinteză reprezentativă a valorilor culturii naționale.

Atît conducătorul științific, cît și ceilalți membri ai comisiei au subliniat importanța acestui studiu în valorificarea moștenirii literare (prima abordare sintetică, de ansamblu, a revistei inițiată de Paul Zarifopol), remarcînd informația temeinică, analiza nuanțată a unor aspecte ideologice dificile cu care a fost confruntată publicația. De asemenea, referatele externe au reliefat punctele de vedere interesante și originale asupra perioadei interbelice, prin care teza de doctorat a tov. Mioarei Apolzan se înscrie ca o reală contribuție la cunoașterea istoriei presei literare românești.

Comisia a decis în unanimitate acordarea titlului de doctor în filologie tov. Mioara Apolzan.

★

În ziua de 14 iunie 1980, a avut loc, în sala de ședințe a Institutului, susținerea publică a tezei de doctorat *Natură — Om — Civilizație în opera lui Mihail Sadoveanu*, de I. Oprișan. Comisia, alcătuită din prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga (președinte), prof. dr. Ovidiu

Papadima (conducător științific), prof. dr. doc. Const. Ciopraga, prof. dr. doc. I. C. Chițimia și conf. dr. Al. Hanță, a decis în unanimitate să i se acorde autorului titlul de doctor în științe filologice.

Despre noutatea și valoarea lucrării prezentată ca teză de doctorat, prof. Const. Ciopraga nota, între altele, în referatul său oficial : „A construi, în cazul tezei de față, e tot una cu a releva structuri și a sintetiza. Unghiul de vedere analitic e numai disimulat, — căci fără o abordare critică de amănunt nu e posibilă sinteza. Intră în acțiune, subiacent, criteriul tematic-genetic, diverse incursiuni în ontologie, în psihologia grupurilor și în special argumente ontologice. Unui capitol introductiv privind *Concepția lui Mihail Sadoveanu despre « natură » și « civilizație »*, îi succed alte șase, din a căror juxtapunere se constituie progresiv demonstrația, *-teza.* O logică strînsă prezidează legăturile dintre ele, capitolele II, III și IV vizînd relațiile binare : *Om și natură, Natură și istorie, Natură și civilizație* ; intim corelative sînt capitolele V și VI, *Bestiarul sadovenian* și *Pseudokyneghetikos.* Pentru a nu lăsa lucrurile exclusiv în spațiul etnologiei sau al filozofiei culturii, capitolul ultim (VII) reinstalează mai insistent dezbaterea în cadrele esteticului, accentul căzînd pe *Reflexul literar al relației natură — om — civilizație.* Acestea fiind datele de ordin general ale tezei și subliniind că autorul problematizează riguros, neemițînd concluzii fără acoperire, să remarcăm strădania sa de a opune impresionismului și lecturii în diagonală certitudini. Cum amploarea operei sadoveniene a dus, fatalmente, la unii, la lecturi grăbite, superficiale, teza de față denunță prejudecăți și clișee în circulație. Din categoria punctelor de vedere propuse de tov. I. Oprișan, citabile cu prioritate sînt cele despre afinitățile dintre Sadoveanu și Blaga, mai exact, antecedența unor idei sadoveniene în domeniul filozofiei culturii. Remarcabile sînt, de asemenea, în mod deosebit capitolele V, *Bestiarul sadovenian*, și VI., *Pseudokyneghetikos*, cu excelente pagini despre « semnificațiile artistice ale invocării animalierului », despre « umanitatea în viziunea animalelor » sau despre un « franciscanism » *sui-generis.* De reținut, iarăși comentariile despre *Eulhanasism*, și, în altă ordine de idei, cele despre « civilizația arhaică » în raport cu tehnica modernă sau despre « omul asimilat naturii »".

★

Pe data de 18 iunie, Charles Perlman, consilier pentru probleme de presă și culturale la Ambasada S.U.A. de la București, a făcut o vizită de luare de contact la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", unde a fost primit de directorul Institutului, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Bușulenga. S-au discutat probleme legate de specificul activității științifice din Institut, posibilități de documentare, relații culturale româno-americane, perspective ale colaborării specialiștilor români și americani în vederea unei mai bune traduceri a literaturii române în limba engleză. La întrevedere au mai participat : Cornelia Ștefănescu, Michaela Șchiopu, Ileana Verzea, Luminița Beiu-Paladi, Mircea Anghelescu, Nicolae Mecu.

★

În zilele de 2 și 3 iulie a avut loc, din inițiativa Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", la sediul acestuia, o consfătuire pe tema *Bibliografia — instrument fundamental în studiul istoriei literaturii.* Au participat cadre de specialitate de la bibliotecile centrale și universitare din București, Iași, Cluj, Timișoara, de la bibliotecile județene Iași, Mureș, Craiova, Timiș, precum și membri Institutului. În cadrul dezbaterilor conduse de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Bușulenga s-a abordat problema elaborării bibliografiilor, cataloagelor, inventarelor, a edițiilor critice, s-a discutat posibilitatea unei activități concertate a serviciilor de documentare din biblioteci, s-au analizat criteriile de alcătuire a unor asemenea instrumente de lucru și s-au făcut propuneri pentru o lărgire a colaborării bibliotecilor cu Institutul. Au prezentat puncte de vedere și au participat la dezbateri : Cornelia Ștefănescu și Marin Bucur, care au înfățișat realizările și perspectivele Institutului în pregătirea lucrărilor bibliografice fundamentale, Ion Stoica (director al B.C.U.), Cristina Petrescu (B.C.S.), I. Hangiu (Secretar al Societății de științe filologice), Doina Curticeanu (Cluj), Ovidiu Papadima, I. C. Chițimia, Gh. Parussi (B.A.R.S.R.) Gh. Pienescu (Editura științifică și enciclopedică), L. Moscovici (Iași), V. Bunea (Sibiu), T. Nedelcea (Craiova), O. Barbosa (A.S.S.P.), Maria Negraru (B.C.U.), H. Zalis (B.C.U.), Veronica Vasilescu (Arhivele Statului), D. Poptămaș (Mureș), Hortensia Baica (Timiș), precum și cercetători de la Institut : Ileana Verzea, Al. Săndulescu, M. Anghelescu, M. Moraru.

ACTE, documente și scrisori din Șcheii Brașovului. Text ales și stabilit, note de Vasile Oltean. Prefață de Alexandru Duțu, București, Edit. Minerva, 1980, XII.+ 435 p.

BĂDIC, Constanța și CODREANU, Sorina), *Vasile Alecsandri. Catalogul lucrărilor existente în biblioteca „V. A. Urechia".* Întocmit :..., Galați, /f.e./, 1971, 1 portr.+ 62 p. +9 f. facs.+erata. (Biblioteca „V. A. Urechia" Galați).

BLAGA, Lucian, */Scrieri alese/*, /vol. I/, *Poezii.* Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de George Gană. Ediția a 2-a revăzută și adăugită, București, Edit. Albatros, 1980, LVII; 198 p. (Lyceum, 138).

BLAGA, Lucian, */Scrieri alese/*, /vol. / II, *Teatru. Proză autobiografică.* Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de George Gană. Ediția a 2-a revăzută și adăugită, București, Edit. Albatros, 1980, 416 p. (Lyceum, 139).

BRĂESCU, Ion, *Perspective și confluențe literare româno-franceze.* Volum alcătuit și îngrijit de Maria Brăescu. Cuvînt înainte : Angela Ion, București, Edit. Univers, 1980, 384 p.

CHEIE-PANTEA, Iosif, *Eminescu și Leopardi. Afinități elective*, București, Edit. Minerva, 1980, 211 p. (Confluențe).

CIZEK, Eugen, *Epoca lui Traian. Împrejurări istorice și probleme ideologice*, București, Edit. științifică și enciclopedică, 1980, 488 p. cu fig. și h. + /4/ f. ilustr. (Popoare, culturi, civilizații).

CROHMĂLNICEANU, Ovid. S., *Istorii insolite*, București, Edit. Cartea Românească, 1980, 224 p.

DUMITRESCU-BUȘULENGA, Zoe, *Periplu umanistic*, București, Edit. Sport-Turism, 1980, 303 p. +35 f. ilustr.

DISCURSURI de recepție la Academia Română. Ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu. Prefață de Octav Păun. Documentar de Antoaneta Tănăsescu, București, Edit. Albatros, 1980, XXXI. + 399 p.

GRIGORESCU, Dan, *Istoria unei generații pierdute: expresioniștii*, București, Edit. Eminescu, 496 p. + /22/ f. ilustr.

IONESCU, Marcel și ONEȚ, Valentina, *Tudor Arghezi. Catalogul ediților existente în biblioteca „V. A. Urechia".* Întocmit :..., Galați, /f.e./, 1980, 1 f. portr. + 94 p. (Biblioteca „V. A. Urechia" Galați).

JALBĂ, Constantin, *Romanul lui G. Călinescu. Geneză. Modalități artistice*, București, Edit. Minerva, 1980, 196 p.

KEBIR, Sabine, *Die Kulturkonzeption Antonio Gramscis. Auf dem Wege zur antifaschistischen Volksfront*, Berlin, Akademie-Verlag, 1980, 214 p. (Literatur und Gesellschaft).

LITERATURA română contemporană, /vol. / I, *Poezia*. Coordonator : Marin Bucur, Colectivul de autori : Mircea Anghelescu, Mioara Apolzan, N. Balotă, Marin Bucur, Barbu Cioculescu, Marcel Duță, Rodica Florea, Dorina Grăsoiu, Stancu Ilin, Emil Manu, Nicolae Mecu, Adriana Mitescu, George Muntean, Mihai Novicov, Corina Popescu, Dana Popescu, Roxana Sorescu, Cornelia Ștefănescu, Marian Vasile, Ileana Verzea, Mihai Vornicu, București, Edit. Academiei R. S. România, 1980, 791 p. (Academia de Științe Sociale și Politice. Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu").

MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, București, Edit. Minerva, 1980, 320 p. (Momente și sinteze).

MUNTEANO, Basil, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes. Recherches. Perspectives*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1967, 408 p. (Etudes de littérature étrangère et comparée, 57).

MUNTEANU, George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1980, 644 p. (Ministerul Educației și Învățămîntului. Universitatea București).

100 de ani de la înființarea primei biblioteci publice din județul Galați. Volum jubiliar. Volum editat de Biblioteca „V. A. Urechia" Galați. Redactor coordonator : Nedelcu Oprea, Galați, /f.e./, 1974, 548 p. (Biblioteca „V. A. Urechia" Galați).

OPREA, Nedelcu, PETRULIAS, Ion și HÎNCU, Gheorghe, *Cultura, știința și arta în județul Galați. Dicționar biobibliografic.* Autori :...Au mai colaborat la culegerea informațiilor : Constanța Bădic și Sorina Codreanu, Galați, /f.e./, 1973, 304 p. (Biblioteca „V. A. Urechia" Galați. Contribuții la bibliografia județului Galați).

PĂLTĂNEA, Paul, *Catalogul manuscriselor și scrisorilor din biblioteca „V. A. Urechia".* Întocmit de : ... /Cuvînt înainte : N. Oprea/, Galați, /f.e./, 1979, 324 p. (Biblioteca „V. A. Urechia" Galați. Cataloagele bibliotecii).

ROSETTI, Constantin Alexandru, *Corespondență.* Ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Marin Bucur, București, Edit. Minerva, 1980, XIV + 433 p. (Documente literare).

SLOVAR slovenskega knjižnega jezika, 3-a kniga, Ne-Pren, Ljubljana, Izdala Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1979, 1077 p. cu col.

TRADIȚII maramureșene, vol. II, Redactori de volum : Ion Chiș Ster și Nicoară Timiș, Baia Mare, /f.e./, 1979, 132 p. (Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Maramureș. Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă).

VAŠÁK, Pavel, *Metody určování autorství*, Praha, Academia, 1980, 236 p. cu tab. și sch.

VIANU, Tudor, *Opere*, /vol./. 9, Ediție de Gelu Ionescu și George Gană. Note și postfață de George Gană, București, Edit. Minerva, 1980, 848 p.

Publicații periodice

ANGLIA

The Modern Language Review, London, 1980, Vol. 75, Part. 1—3.

CANADA

Canadian Review of Comparative Literature — Revue Canadienne de Littérature Comparée, Edmonton, 1979, vol. VI, nr. 4.

CEHOSLOVACIA

Československá rusistika, Praha, XXV (1980), číslo 1—3.

Zbornik filozofickej Fakulty Univerzity Komenského. Philologica, Bratislava, XXVII (1975). /Apărut : 1979/.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1980, nr. 5—8.

FRANȚA

1. *Caliban. Annales publiées trimestriellement par l'Université de Toulouse — Le Mirail. (Nouvelle série)*, Toulouse, 1980, Tome XVI, Fasc. 1.

Revue de littérature comparée, Paris, LIII (1979), nr. 3 /Faulkner/, 4 / Culture hispanique. Autres cultures du XVI au XVIII siècle/ ; LIV (1980), nr.1.

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 79(1979), nr. 6 ; 80 (1980), nr. 1, 2 / La rhétorique au XIXe siècle/, 3.

R. F. GERMANIA

Germanisch — Romanische Monatsschrift. (Neue Folge), Heidelberg, 1979, Band 29, Heft 2—3.

Kurier der Bochumer Gesellschaft für rumänische Sprache und Literatur, Bochum, 1979, 11.

Literature. Music. Fine Arts. Tübingen, 1980, vol. XIII, nr. 1.

Zeitschrift für Kulturaustausch, Stuttgart, 29 (1979), 4 Vj ; 30 (1980), 1—2 Vj.

GRECIA

Balkaniki bibliografia — Balkan Bibliography, Thessaloniki, 1976, vol. V, Supplement. / Apărute : 1979 /.

ITALIA

Libri e riviste d'Italia, Roma, XXXI (1979), nr. 347, 348—349.

Livres et revues d'Italie, Rome, XXI, (1978), nr. 4.

Noi, Tracii. Buletin européen, Milano, VI (1979), nr. 63 ; VII (1980), nr. 64.

R. S. F. IUGOSLAVIA

Jezik in slovstvo, Ljubljana, XXV (1979/80), št. 1, 3—8.
Letopis. Slovenske Akademije Znanosti in Umetnosti — The Yearbook of the Slovene Academy of Sciences and Arts, Ljubljana, 1978, Vol. 29, / Apărut : 1979 /.
Traditiones. Zbornik Instituta za slovensko narodopisje — Acta Instituti ethnographiae slovenorum, Ljubljana, 1976—1977, 5—6. / Apărut : 1979 /.

JAPONIA

The Study of international Relations, Tokyo, 1979, nr. 6.
The Tsuda Review, Tokyo, 1979, nr. 24.

MEXIC

Anuario de Letras, México, 1977, Vol. XV ; 1978, Vol. XVI.

POLONIA

Biuletyn Polonisticzny. Kwartalnik, Warszawa, XXII (1979), Zeszyt 3(73).
Dialog, Warszawa, XXIV (1979), nr. 11(283) — 12(284) ; XXV (1980), nr. 1 (285) — 2(286).
Pamietnik Literacki, Wroclaw..., LXX (1979), Zeszyt 3—4.
Twórczość, Warszawa, XXXV (1979), nr. 10(411) — 12(413) ; XXXVI (1980), nr. 1 (414) — 4 (417).
Zagadnienia Rodzajów Literackich, Lódź, 1979, Tom XXII, Zeszyt 2(43).

ROMÂNIA

Analele Universității din Craiova. Seria : Științe filologice, Craiova, VI (1978) ; VII (1979).
Buletinul Universității din Galați. Științe sociale și umaniste, Galați, II (1979), Fasc. I.
Cronica, Iași, XV(1980), nr. 4(730) — 7(733), 9(735) — 15(741) — 19 (745), 21 (747), 23 (749), 27 (753) — 30(756).
Revista noastră. Publicație a elevilor liceului „Unirea" Focșani. (Serie nouă), Focșani, VIII (1979), nr. 64—69.
Revue des études sud-est européennes, Bucarest, 1980, Tome XVIII, nr. 2.
Revue roumaine, Bucarest, XXXIII (1979), nr. 6, 12 / Hommage à Mihai Eminescu pour le 130ème anniversaire de sa naissance /.
Romanian Review, Bucharest, XXXIII (1979), nr. 1—5, 7—11.
Viața românească, București, XXXIII (1980), nr. 1—8.
Ziridava, Arad, 1979, / vol./ XI.

SPANIA

Revista de Literatura, Madrid, 1979, Tomo XLI, nr. 81—82.

UNGARIA

Acta Litteraria. Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, 1978, Tom XX, Fasc. 3—4.

URSS

Russkaja literatura, Leningrad, 1979, nr. 4 ; 1980, nr. 1.
Voprosy literatury, Moskva, 1979, nr. 11—12 ; 1980, nr. 1—4.

Georgeta Stoia-Mănescu

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to a better knowledge of our national literature, to the study and research of literary history and theory, aesthetics and folklore. The Review publishes studies, articles, debates, commentaries, documents and reviews of books and periodicals on various literary subjects. The bibliographical notes and commentaries on scientific events provide information about the results attained in these domains both at home and abroad, and thus ensures the circulation of ideas, hypotheses, standpoints and new methods for the exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theorists and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers, professors and students.

★

The published papers, signed by reputed specialists, members of university boards, by Romanian and foreign research-workers, attempt to open new perspectives to the investigation and understanding of the domains tackled. Additionally, it is the editors' intention to promote the Romanian view in contemporary literary research-work.

★

Contributions are requested to send their texts typewritten in conformity with current usage, the responsability of their ideas being considered integrally theirs. Thirty offprints of each contribution are available free of charge. Unpublished manuscripts are not returned. The mail as well as the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.

★

The Review is engaged in exchanging similar publications with publishing houses, bulletins of various universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions all over the world. Any other printed matter of similar type is accepted for exchange.

Din lucrările apărute în Editura Academiei R. S. România mai găsiți în librării :

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, **M. Eminescu**, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.

Sub red. Tudor Vianu, **Al. I. Odobescu**, *Opere*, I, 1965, 32 lei.

Sub red. Al. Dima, **Al. I. Odobescu**, *Opere*, II, 1967, 37 lei.

Sub red. Al. Săndulescu, **Duiliu Zamfirescu**, *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.

Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.

Sub red. Adrian Fochi, I.U. Jarnik, Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.

Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75, lei.

I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.

Sub red. D. M. Pippidi, **D. Cantemir**, *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.

Sub red. V. Cândea, **D. Cantemir**, *Opere*, I, 1974, 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.

Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I. P. Informația e. 2624

Lei 25